

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Esteban Francisco Campanela Miñoz

**DO TEXTO AO PALCO:
A GÊNESE TRADUTÓRIA DO DIRETOR RENATO TURNES,
NA MONTAGEM TEATRAL DE *MI MUÑEQUITA*, DE
AUTORIA DE GABRIEL CALDERÓN**

Florianópolis

2013

Esteban Francisco Campanela Miñoz

**DO TEXTO AO PALCO:
A GÊNESE TRADUTÓRIA DO DIRETOR RENATO TURNES,
NA MONTAGEM TEATRAL DE *MI MUÑEQUITA*, DE
AUTORIA DE GABRIEL CALDERÓN**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do
Grau de Mestre em Estudos da
Tradução
Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis

2013

Esteban Francisco Campanela Miño

**DO TEXTO AO PALCO:
A GÊNESE TRADUTÓRIA DO DIRETOR RENATO TURNES,
NA MONTAGEM TEATRAL DE *MI MUÑEQUITA*, DE
AUTORIA DE GABRIEL CALDERÓN**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 30 de julho de 2013.

Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr. Sergio Romanelli
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Andréa Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr. Vicente Concilio
Universidade do Estado de Santa Catarina

À Milena e aos meus pais, La Beba e
El Campa (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À Milena Moraes, pelo amor, paciência e parceria.

Gabriel Calderón, por haver escrito tão apaixonante texto.

Renato Turnes, por compartilhar seu pensamento criativo.

Aos artistas envolvidos na montagem brasileira de *Mi Muñequita*.

Ao meu orientador, Sergio Romanelli, pelo apoio e incentivo.

Aos colegas Adriano, Rosane e Ani, pelo companheirismo.

O artista é um tradutor universal.

(Octavio Paz, 1984)

RESUMO

Este estudo tratou de expor as múltiplas possibilidades que a montagem de um texto teatral oferece como objeto de estudo genético transdisciplinar, assim como as reais possibilidades de tradução intersemiótica. A peça *Mi Muñequita* (2006), do dramaturgo uruguaio Gabriel Calderón, da qual assino a tradução, é o texto escolhido para se analisar as relações criativas entre o processo de tradução e de montagem, destacando desta maneira as influências entre a tradução e a encenação. O foco da pesquisa esteve em investigar, por intermédio da Crítica Genética e da Tradução Intersemiótica, os diversos elementos atuantes na passagem do texto teatral para o palco no processo criativo do diretor catarinense Renato Turnes, além de identificar o percurso e as referências utilizadas no processo criativo da direção do espetáculo. Foram analisados os manuscritos, rascunhos, rasuras e anotações feitas no roteiro pelo diretor.

Palavras-chave: Tradução; Intersemiótica; *Mi Muñequita*; Gabriel Calderón; Crítica Genética; Renato Turnes.

RESUMEN

Este estudio trató de exponer las múltiples posibilidades que la puesta en escena de un texto teatral nos brinda como objeto de estudio genético transdisciplinario, como también las posibilidades reales de traducción intersemiótica. La obra *Mi Muñequita* (2006), del autor uruguayo Gabriel Calderón y traducida por mí, es el texto escogido en el cual se ha buscado insertar el proceso de traducción en el de montaje, estableciendo de esta manera relaciones creativas entre la traducción y la puesta en escena. El foco del trabajo fue investigar, por intermedio de la Crítica Genética y de la Traducción Intersemiótica, los diferentes elementos que actúan en el pasaje del texto teatral para el palco, en el proceso creativo del director catarinense Renato Turnes, además de identificar el camino y las referencias utilizadas en el proceso creativo de la dirección del espectáculo. Fueron analizados los manuscritos, borradores, tachaduras y anotaciones hechas por el director en el libreto.

Palabras clave: Traducción; Intersemiótica; *Mi Muñequita*; Gabriel Calderón; Crítica Genética; Renato Turnes.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - La Madre. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 30 |
| Figura 2 - Elenco expressivo. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 31 |
| Figura 3 - Espérame en el cielo. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 32 |
| Figura 4 - Morir de amor. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 33 |
| Figura 5 - Morir de amor 2. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca ... | 34 |
| Figura 6 - La Huerfanita. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 35 |
| Figura 7 - La Madre2. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 37 |
| Figura 8 - Cenário. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca | 38 |
| Figura 9 - O que você é. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca..... | 39 |
| Figura 10 - A série de esquematizações. O teatro no cruzamento de culturas. 2008, p.126. | 43 |
| Figura 11 – Exemplo de manuscrito de Renato Turnes | 50 |
| Figura 12 – Exemplo de manuscrito de Esteban Campanela..... | 96 |
| Figura 13 - A loucura. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca..... | 124 |

LISTA DE FÓLIOS

| | |
|---|-----|
| Fólio 01 – Brainstorm..... | 108 |
| Fólio 02 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 110 |
| Fólio 03 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 111 |
| Fólio 04 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 113 |
| Fólio 05 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 115 |
| Fólio 06 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 116 |
| Fólio 07 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 117 |
| Fólio 08 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 118 |
| Fólio 09 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 120 |
| Fólio 10 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 121 |
| Fólio 11 – Manuscrito de Renato Turnes..... | 123 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

T0 – Texto de partida

T1 – Concretização textual

T2 – Concretização dramatúrgica

Concretização cênica

T3 – Concretização receptiva

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 23 |
| 1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS | 25 |
| 1.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA | 25 |
| 1.2 TRADUÇÃO TEATRAL: UMA TRADUÇÃO DIFERENTE | 40 |
| 1.3 CRÍTICA GENÉTICA | 45 |
| 1.3.1 Detalhando o trabalho do geneticista | 47 |
| 1.3.2 Observando o material | 49 |
| 1.3.3 O Objeto da pesquisa, meu dossiê genético..... | 51 |
| 1.3.4 Criação em rede | 51 |
| 2 MI MUÑEQUITA, DE GABRIEL CALDERÓN. TRADUÇÃO DE ESTEBAN CAMPANELA | 54 |
| 3 O AUTOR DE MI MUÑEQUITA, GABRIEL CALDERÓN..... | 79 |
| 3.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO A AUTORES, COMPANHIAS E OBRAS DE TEATRO DO URUGUAI | 79 |
| 3.1.1 O contexto histórico | 81 |
| 3.2 O AUTOR, GABRIEL CALDERÓN | 82 |
| 3.3 GABRIEL CALDERÓN E SEUS ESTÍMULOS CRIATIVOS | 84 |
| 3.4 COMO NASCE MI MUÑEQUITA – LA FARSA..... | 85 |
| 3.5 ENTREVISTANDO O DRAMATURGO..... | 88 |
| 4 MI MUÑEQUITA NO BRASIL | 92 |
| 4.1 SOBRE RENATO TURNES, O DIRETOR DE MI MUÑEQUITA NO BRASIL | 93 |
| 4.2 TRADUZINDO MI MUÑEQUITA | 95 |
| 4.3 ESTABELECENDO RELAÇÕES CRIATIVAS ENTRE A TRADUÇÃO E A MONTAGEM | 98 |
| 4.4 PALAVRAS DA DIREÇÃO E DO ELENCO | 100 |
| 4.5 DO TEXTO AO PALCO..... | 106 |
| 4.5.1 Análise das cenas..... | 119 |
| CONCLUSÃO..... | 125 |
| REFERÊNCIAS..... | 128 |
| BIBLIOGRAFIA | 131 |
| APÊNDICE A – Mi Muñequita – la farsa, de Gabriel Calderón..... | 132 |
| APÊNDICE B – Transcrição diplomática do fólio 8..... | 158 |
| APÊNDICE C – Transcrição diplomática do exemplo de fólio da figura 12..... | 159 |
| ANEXO 1 – Crítica da encenação uruguaia de Mi Muñequita..... | 160 |
| ANEXO 2 - Crítica da encenação uruguaia de Mi Muñequita | 162 |

| | |
|---|------------|
| ANEXO 3 – Festival de Cantábri, Espanha | 170 |
| ANEXO 4 – Festival do Panamá | 172 |
| ANEXO 5 - Mi Muñequita – Sinopse e Release | 175 |
| ANEXO 6 – Algumas referências de Turnes | 177 |
| ANEXO 7 - Mi Muñequita Brasil – Recepção..... | 179 |
| ANEXO 8 - Mi Muñequita Brasil – Clipping | 182 |

INTRODUÇÃO

A obra *Mi Muñequita*¹, objeto desta pesquisa, de autoria do dramaturgo uruguaio Gabriel Calderón, foi minha primeira tradução de um texto teatral, no ano de 2008. Também foi a primeira tradução de uma peça de Calderón. Passados cinco anos, o autor uruguaio já foi traduzido para várias outras línguas. A encenação brasileira da obra foi a estreia em outro idioma de um texto do dramaturgo e também significou o debut profissional do então já experiente artista Renato Turnes como diretor de espetáculos. A montagem teatral inicia um intercâmbio entre coletivos de artistas de Montevidéu e Florianópolis. Anos depois dá origem também à La Vaca Productora de Arte, uma sociedade entre o próprio Renato Turnes e a atriz e produtora Milena Moraes, que mantém uma profícua parceria com a Complot, companhia de Gabriel Calderón.

Esta foi a primeira de várias obras do autor que venho traduzindo² e a que me despertou não só a vontade de traduzir teatro como também o interesse pela obra do autor, atualmente consagrado no teatro latino-americano e reconhecido na Europa. Nos meses de março e abril de 2013, Calderón apresentou um conjunto de três encenações de seus textos em um projeto intitulado Radical Calderón, na cidade de Paris³.

A difusão da obra desse *teatrista*⁴ - que soube mudar a visão que os jovens tinham sobre teatro, criou plateia e estimulou outros dramaturgos e diretores uruguaios – é uma consequência esperada deste trabalho, assim como cruzar fronteiras dramatúrgicas através do intercâmbio cultural.

Cabe destacar que minha introdução à Crítica Genética, mais especificamente no NUPROC (Núcleo de Estudo de Processos Criativos)⁵, dirigido pelo Prof. Sergio Romanelli, foi posterior à minha tradução do texto. Nesse momento somou-se aos interesses que já existiam pelo projeto *Mi Muñequita*, o de pesquisar os processos

¹ Entre o drama e a comédia *Mi Muñequita* conta a história de uma menina que usa sua boneca preferida para enfrentar e se libertar da violência gerada pela própria família. A menina vive com a Mãe, o Pai e o Tio. A personagem do Mordomo conduz a narrativa da peça. Vale ressaltar que se optou, junto à direção da encenação brasileira da peça, objeto específico deste trabalho, por manter-se o título da obra e os nomes das personagens no idioma original.

² *UZ, el pueblo* e *Las buenas muertas*, são as outras duas peças já traduzidas.

³ <http://www.journal-laterrasse.fr/focus/une-trilogie-fantastique/> Acesso em: 05 junho 2013

⁴ Termo empregado no meio artístico uruguaio para designar o profissional que exerce múltiplas funções, no caso de Calderón as de dramaturgo, diretor e ator.

⁵ www.nuproc.cce.ufsc.br

criativos envolvidos na montagem do texto. Foi a partir das leituras sobre Crítica Genética que passei a me interessar pela pesquisa dos processos. Em meio às apresentações e turnês da encenação foi natural que um interesse viesse ao encontro do outro: os estudos de processos e a obra *Mi Muñequita*.

A proposta é analisar o processo criativo do diretor da montagem brasileira, Renato Turnes, na passagem do texto ao palco de duas cenas da peça *Mi Muñequita*. Para atingir tais objetivos usarei como embasamento teórico e metodológico a Crítica Genética e a Tradução Intersemiótica.

Pretendo poder explicar assim, através dos manuscritos do artista e observando as suas anotações, rasuras, rascunhos e depoimentos, de que forma é possível reconstruir o processo criativo da montagem brasileira.

As fontes documentais em que se baseiam as investigações são: o roteiro da peça *Mi Muñequita*, o qual possui as anotações da direção, bem como entrevistas, desenhos, mapas de luz, anotações, impressões, gravações e fotos.

A dissertação estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro é dedicado às considerações ligadas à metodologia e teoria adaptadas. Para isso são evocados os princípios e os teóricos da Tradução Intersemiótica e da Crítica Genética. Também abordo as especificidades da tradução teatral e a série de concretizações de Patrice Pavis (2008). Cecilia Salles (2006) e o seu conceito de redes de criação também norteiam o trabalho. Ainda neste capítulo, são descritas algumas das etapas do estudo genético, ilustrando o dossiê genético e os objetivos da análise.

O segundo capítulo é a tradução da obra *Mi Muñequita*, de minha autoria.

O terceiro capítulo traz uma breve introdução a autores, companhias e obras de teatro do Uruguai a fim de contextualizar a obra de Gabriel Calderón, mais especificamente *Mi Muñequita*, seus processos e o momento histórico em que foi escrita a obra. Culmina com uma entrevista ao dramaturgo feita por mim.

O quarto capítulo aborda a análise macro da montagem brasileira, assim como a tradução do texto. Estabelecem-se relações criativas entre a tradução e a montagem e também temos as palavras da direção e do elenco. Finalmente, analiso duas cenas, em sua passagem do texto para o palco, através do estudo dos manuscritos do diretor.

O texto da obra em espanhol consta no apêndice deste trabalho, e nos anexos é possível ler críticas à peça e também ao dramaturgo.

O estudo proposto pode vir a aproximar os interessados em processos criativos da complexa tarefa da passagem do texto teatral para o palco, além de instigá-los a considerar uma encenação teatral como rico objeto de pesquisa. Espera-se também que este trabalho venha a aproximar estudiosos brasileiros de parte do que há de mais novo na dramaturgia latino-americana, além de contribuir para a reflexão do papel do tradutor como parte criativa de uma encenação teatral.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

1.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A primeira referência ao termo Tradução Intersemiótica de que me lembro foi quando tive oportunidade de apresentar um trabalho na disciplina Introdução aos Estudos da Tradução durante a graduação, assim entrei em contato com o texto do pensador russo Roman Jakobson. Em seu artigo *Aspectos lingüísticos da tradução* (1959), ele distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais.

Além da classificação das traduções em intralingual e interlingual, Jakobson cita a tradução intersemiótica ou transmutação:

[...] que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, *apud* PLAZA, 2010, p XI).

Ou seja, é uma via de mão dupla.

Em comparação com outros fenômenos da tradução, são muito poucos os estudos existentes em relação à tradução intersemiótica, talvez porque seja difícil caracterizá-la. O fato de envolver sistemas de natureza bastante diferentes faz com que sua análise seja mais difícil em relação a outras operações com signos.

Na encenação de *Mi Muñequita*, com direção de Renato Turnes, os objetos de cena e personagens necessitam de interpretação, já que muitas vezes personificam verdadeiras metáforas.

Sabendo que o material de expressão do teatro é amplo, cheio de significado, e constituído por vários signos cênicos, dentre eles os próprios atores, os diálogos, figurino, músicas e sons, a tarefa do tradutor se verá ampliada, já que além da tradução entre línguas, deverá estar atento para quando houver símbolos ou imagens específicas da cultura fonte que sejam desconhecidas da cultura alvo. Esta transposição se faz necessária para um melhor entendimento da obra.

Em 1980, como resultado de sua tese de doutorado, Julio Plaza publica o livro *Tradução Intersemiótica*, um dos poucos livros existentes no país que se dedica inteiramente ao tema. Neste estudo, o autor apoia-se, sobretudo, em teorias de artistas pensadores que abriram caminho para uma investigação e abordagem sobre a tradução que vai além das características meramente linguísticas. Ele menciona os trabalhos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luis Borges e especialmente o trabalho e a influência de Haroldo de Campos. O trabalho também é produto de uma reflexão sobre a teoria semiótica de Charles S. Pierce que dá apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica.

Uma das distinções realizadas por Plaza se refere aos diferentes tipos de tradução intersemiótica, identificados e subdivididos em:

Tradução Icônica ou “transcrição”, aquela que está apta a produzir “significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente” (2010, p.90), entre ela própria e seu original;

Tradução Indicial ou “transposição”, aquela que se pauta pelo contato entre o original e tradução. Ocorre quando “o objeto imediato do original é apropriado e trasladado para outro meio” (2010, p.91);

Tradução Simbólica ou “recodificação”, aquela que é feita “através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (2010, p.93).

Todavia, Plaza afirma que essas tipologias não tratam de características fixas ou inflexíveis, elas serviriam como “mapa orientador” dos processos tradutores, funcionando como tipos referenciais, às vezes simultâneos em uma mesma tradução, que “por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (2010, p.89).

No trabalho aqui apresentado houve uma primeira tradução de um texto teatral do espanhol para o português. No momento da tradução a

encenação do texto já era certa. A tradução sofreu várias revisões durante o processo a fim de favorecer o entendimento do elenco e, consequentemente, a recepção.

A tradução intersemiótica por parte de Renato Turnes, diretor da montagem, instigou meu interesse por seu processo criativo e sua análise. Durante o processo coletivo da montagem, o qual me foi possível acompanhar, pude notar os diferentes momentos em que a criação ia se gestando com os diversos elementos que compõem o teatro. Quando a peça estreou pude comprovar que é através da tradução intersemiótica que os diferentes sentidos podem ser estimulados, fazendo com que o receptor, neste caso o público, perceba a diferença de signos nas suas qualidades e singularidades.

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas (PLAZA, 2010, p. XII).

Julio Plaza enxerga a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo entre signos, como síntese e re-escritura da história. Ele abre o espaço para o diálogo entre os signos. Esse novo espaço nos leva a pensar que a tradução intersemiótica depende muito mais das próprias qualidades criativas e repertoriais do tradutor do que de alguma forma predeterminada de proceder. A operação da tradução intersemiótica necessita de apoio teórico para que as operações inter e intra códigos possam ser interligadas. Para isso devemos ver como opera a transmutação.

Plaza acredita que a transposição criativa é a única forma possível de tradução intersemiótica:

Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre

as duas, uma contínua e mútua fecundação (PAZ *apud* PLAZA, 2010 p.26).

Isto é, a transcodificação criativa de uma linguagem para outra. Na prática teatral, temos uma diversidade de linguagens que nos permite transcriar com vários objetos estéticos. O código cênico nos oferece múltiplas possibilidades de diálogo e criação já que é um lugar onde a transmutação do texto acontece com vários elementos.

O espetáculo teatral emprega tanto a palavra como os sistemas de significação não linguísticos. É com todos esses signos que o texto deverá dialogar no fazer teatral. Além dos signos linguísticos, o teatro recorre a signos auditivos e visuais. Os signos artísticos são criados com premeditação por parte do encenador, e têm a finalidade de comunicar algo instantaneamente. O teatro como arte que necessita do público e que tem necessidade de comunicar algo, precisa de signos que adquiram um valor significativo muito mais marcante que em seu uso cotidiano.

A seguir veremos quais são esses signos⁶, ilustrados com exemplos da encenação brasileira de *Mi Muñequita*.

O ator

Segundo Pavis (2010) deveríamos atender em primeiro lugar às convenções da representação dos sentimentos, a tradição interpretativa e o verossímil psicológico de cada época e cada lugar, já que a técnica atoral ocidental não é a mesma que a oriental. O autor comenta alguns pontos que deveriam ser analisados, como: o processo pelo qual o ator chegou ao personagem; seu duplo estatuto como pessoa real e personagem ficcional; a relação que tem com seu papel: identificação/distanciamento; a relação que tem com os outros atores/personagens; como trabalha e mostra suas emoções; etc.

A formação do elenco levou em consideração as características físicas dos personagens, mas não se prendeu a isso, tentando antes organizar um conjunto de atores diverso, no qual cada elemento aportasse ao projeto suas habilidades, seu jogo e seu estilo de atuação.

Não busquei uma unidade formal nas interpretações, ao contrário procurei enfatizar o

⁶ Foram tomadas como referência para a análise: *Análise dos espetáculos* de Pavis (2010) e o site <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>. Acesso em: 15 outubro 2012.

estilo próprio de cada ator, incentivando uma leitura pessoal do personagem. Mas procurei não perder de vista certa coerência interna na criação das ações que estabelecesse uma linguagem orgânica ao conjunto a partir das leituras, improvisos e marcações de cena. Propus ao elenco um jogo complexo, fronteiriço, nos limites entre o dramático e o cômico, entre a farsa e a tragédia. Os atores, todos profissionais com domínio de suas ferramentas técnicas, criaram ações e investigaram transições que enfatizam as dualidades de seus personagens e dos pontos de vista sobre eles. O trabalho da direção sobre o elenco foi o de organizador de suas contribuições criativas no âmbito da cena. (TURNES, Renato. *A Direção*. Em: <http://www.mimunequitabrasil.com/>. Acesso em: 21 junho 2012)

Por outro lado, haveria que conhecer as diferentes categorias históricas ou estéticas da interpretação, as distintas formas de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modalidades de significação. E, finalmente, temos que descrever semiologicamente componentes imprescindíveis da pragmática do jogo corporal como os gestos, a voz, o ritmo de dicção ou os movimentos. Essas descrições, diz Pavis (2010), serão a preparação para uma “antropologia do ator” ainda por ser inventada.

O ator é, segundo diversos teóricos, o elemento fundamental do teatro, já que toda mensagem deve passar através dele pra chegar até o espectador:

O ator se situa no coração do acontecimento teatral; ele é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos e indicações cênicas), as diretrizes do diretor de cena e a escuta atenta do espectador; e é o ponto pelo qual passam todas as descrições do espetáculo. (PAVIS, 2010, p.70)

O gesto

É um dos sistemas de signos mais desenvolvidos. Constitui, depois da palavra, o meio mais rico de expressar os pensamentos. É qualquer movimento ou atitude das mãos, os braços, as pernas, a cabeça e o corpo inteiro, com a finalidade de comunicar signos. Temos em *Mi*

Muñequita personagens em que o gestual é uma característica marcante. Por exemplo, La Madre, uma mulher dramática e de gestos exagerados.



Figura 1. “La Madre”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

A expressão facial

A expressão facial faz parte da expressão corporal do ator, são signos cinéticos. Trata-se do sistema de signos bem próximo da expressão verbal. Existe toda uma série de signos mímicos afins às formas de comunicação não linguística, às emoções e às sensações corporais de agrado e de desagrado.

Na foto abaixo a família da peça observa um monólogo em que a personagem La Nena apresenta La Huerfanita, a bonequinha do título da obra.



Figura 2. “Elenco expressivo”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

A palavra

Embora não esteja presente em todas as manifestações teatrais, seu papel varia de acordo com os gêneros dramáticos, os estilos de encenação ou o poder de enunciação. Pode acontecer que exista uma ruptura intencional entre a fonte de voz e o sujeito que fala, como no caso dos bonecos ou na utilização de vozes pré-gravadas, e nesse caso, também esse fato adquire um valor significativo. Também, é importante ressaltar o silêncio como contraponto e como elemento importante já que ele também é bastante carregado de significado em determinados momentos.

Pavis (2010) nos lembra da dificuldade de registrar signos apenas perceptíveis como algumas entonações, olhares, gestos contidos, etc. Ele então recorre ao termo “energia”, concretamente a energia que desprende um ator com sua presença e movimento. Deve-se ler o corpo do ator, diz Pavis (2010), assim como lemos o corpo do bailarino.

A voz

Segundo Pavis (2010), a voz é muito mais difícil de analisar que o gestual. Por esse motivo aparece junto a outros fenômenos auditivos como a música e os sons que formam o ritmo sonoro. É

interessante ver como o autor trata de analisar a encenação através do visual e do auditivo, sentidos perceptivos que o teatro potencializa. A análise da voz se concentra, então, em observar aspectos como: a dicção; a voz forçada ou deformada; a anotação das pausas; a melodia da frase ou a relação que se estabelece entre corpo e voz. A voz é de suma importância também na obra. Por exemplo, a passagem do tempo é evidenciada pela personagem da Nena que transforma a voz no decorrer da peça. A fim de denotar a dualidade da personagem da *Muñequita*, que ora é animada, ora inanimada, a atriz se utiliza de duas vozes diferentes, algumas vezes na mesma cena.



Figura 3. “Espérame en el cielo”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

O tom

A palavra não é só signo linguístico, a forma de pronunciar-la também lhe dá um valor semiológico suplementar. O tom, a entonação ou o ritmo que o ator pode dar à palavra procurando que produza um efeito inesperado é um artifício muito utilizado nas artes cênicas.

A música

É inquestionável o valor significativo da música aplicada ao espetáculo. Os diferentes tipos de música podem dar certa atmosfera a

uma cena como também evocar uma época ou trazer alguma referência. Podem representar a um dos personagens da obra ou certa época da peça. Pode representar um lugar, um meio social. São variados os valores semiológicos que a música pode sugerir. Às vezes, seu papel consiste em destacar, ampliar, ressaltar, ou contradizer, signos de outros sistemas, ou até substituí-los.

No caso de *Mi Muñequita*, a música busca caracterizar a atmosfera necessária na cena com canções do universo hispânico em diversos arranjos criados especialmente para o espetáculo. Às vezes, resalta o caráter espetacular da cena, como nos números musicais, ou a intimidade, como na cena do encontro entre La Nena e El Tio, em que Roberto Carlos canta em espanhol uma canção romântica.



Figura 4. “Morir de amor”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

O som

Os efeitos sonoros que não fazem parte nem da música, nem da palavra, são os ruídos. Esses ruídos podem significar inúmeras coisas, de uma tormenta a um deslocamento, de um animal a disparos de uma arma. Os sons significativos são aqueles produzidos com intenção. Os disparos de uma arma, sete em particular, é um som significativo em *Mi Muñequita*. Em três cenas diferentes serão disparados sete tiros, a

mesma quantidade de vezes que La Nena tentou se matar. Há outro momento em que El Padre, após haver assassinado El Tio, descreve como enterrará o próprio irmão. Há aí a interferência de ruídos que buscam denotar o momento de loucura da personagem.

Voz e música vão formando assim uma partitura espacial. Quer dizer, participam no ritmo global da encenação, em uma organização “musical” do tempo. Portanto, é imprescindível seguir de perto os ritmos particulares gerados para descobrir porque alguns momentos estão mais em destaque que outros.

A marcação.

Compreende as posições e os deslocamentos do ator dentro do espaço cênico. São os espaços ocupados em relação aos outros atores em cena, aos objetos de cena e ao público; as formas de andar no palco, e suas ações; entradas e saídas; movimentos coletivos, etc.



Figura 5. “Morir de amor 2”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

A maquiagem

Tem como objetivo ressaltar o valor do rosto do ator em cena, em conjunto com a luz. Torna mais relevantes as partes onde o rosto concentra diferentes emoções e acentua feições. Define as características

do personagem junto com o gesto, o penteado e o figurino. O penteado muitas vezes se classifica dentro do quadro da maquiagem, mesmo que frequentemente tenha um papel próprio como signo teatral; o penteado pode proporcionar significados importantes, como tempo, idade, estado de ânimo, momento histórico, etc. Vale ressaltar que o trabalho de maquiagem na obra, foi muito bem logrado, dando o toque necessário à personalidade de cada personagem. O trabalho de maquiagem na personagem La Huerfanita, ou La Muñequita, é particularmente significativo.



Figura 6. “La Huerfanita”. Foto: Camila Ribeiro. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

O figurino

É o signo mais externo e o que define muitas vezes, a idade, a posição social e econômica, a profissão, a religião, a personalidade. No teatro, é o meio mais externo e convencional de definir a personagem. A indumentária transforma o ator ou atriz em polícia ou bandido, em freira ou prostituta.

O figurino de *Mi Muñequita*, assim como os objetos, nos remete aos anos 70, e como dito anteriormente, além de definir uma época também define certo estilo e posição social da família da peça. Cada personagem também tem uma referência em suas caracterizações, como

comenta Turnes:

El Presentador usa smoking brilhos e sapatos bicolores, ao estilo de um cantor de boate, meio Cauby meio Clube do Silêncio, do filme *Mulholland Drive*, de David Lynch;⁷ Mina Mazzini,⁸ diva da música italiana, foi inspiração para o personagem de La Madre; El Padre, de terno, é um típico executivo de classe média; El Tío, que veste camisa psicodélica e óculos grossos é moderno e inteligente; La Nena é inspirada na criança do filme *Cria Cuervos* (1975) de Carlos Saura,⁹ e La Huerfántia saiu do filme *Casanova* (1976), de Federico Fellini.¹⁰ (TURNES, Renato. A Direção. Em <http://www.mimunequitabrasil.com/>. Acesso em 21 junho 2012)

Os acessórios

Podem fazer parte do figurino, embora muitas vezes desempenhem uma função semiológica carregada de significado, independentes da indumentária. Podem significar lugares e situações, mas às vezes adquirem uma função teatral, quando sua presença ou ausência podem modificar comportamentos ou cobrar um valor significativo dentro da representação. Em *Mi Muñequita* a personagem La Madre, tabagista e alcoólatra, conta dentre seus objetos de cena: cigarros, cigarreira, isqueiro, taça e garrafa de bolso, que são extensões da própria personagem.

⁷ Diretor, roteirista, produtor e artista visual norte-americano, conhecido por seus filmes surrealistas.

⁸ Internacionalmente aclamada artista, é considerada por muitos a maior cantora italiana de música pop.

⁹ Diretor e fotógrafo, grande referência do cinema espanhol.

¹⁰ Um dos mais importantes cineastas italianos.



Figura 7. “La Madre 2”. Foto: Caio Cezar. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

O cenário

O cenário ou cenografia é o lugar onde se representa, ou seja, pode representar um lugar geográfico, social, ou os dois. Também pode representar um momento histórico, um momento do dia. Pode também transmitir uma atmosfera, ambiente, conceitos, etc. Até pode não existir e isto também tem um valor significativo. Cada vez mais encenadores se utilizam da apropriação de um espaço não convencional para realizar seus espetáculos.

A cenografia de *Mi Muñequita* transita entre uma sala de estar, que representa o privado, e uma grande cortina vermelha de cabaré e pedestal com microfone que representa o público. Essa combinação permite que o espaço da representação, tenha ora um caráter familiar, ora um espaço espetacular, de show sedutor. Segundo Turnes, o vermelho enfatiza o caráter apaixonado, latino e melodramático da história.



Figura 8. “Cenário”. Foto: Esteban Campanela. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

Os objetos de cena

São os objetos presentes no cenário, e que poderão ser utilizados ou não pelos atores. Muitas vezes um objeto só está na cena significando algo, mesmo que nunca seja utilizado ou manuseado por alguns dos atores. O objeto, por si só, pode estar carregado de significado. Muitas vezes devemos seguir o objeto em sua viagem através da obra, prestando atenção às suas diferentes funções utilitárias e estéticas, e se seu efeito perceptivo é visual, sonoro ou, até, olfativo. O abajur de *Mi Muñequita*, além de cenário, é objeto de cena funcional. É apagado e aceso pelos personagens em cenas determinadas, seja para não perturbar o sono de La Nena, seja para iluminar o demoníaco rosto de *Mi Muñequita* com uma arma na mão.

A iluminação

A luz teatral tem um uso cada vez mais amplo e rico do ponto de vista do significado. Às vezes delimita o espaço cênico, às vezes chama a atenção para onde acontece a ação. Também pode isolar uma cena, um ator ou um objeto. Intensifica ou atenua o valor de um gesto, de um movimento. Pode determinar diferentes momentos do dia. Aproveita-se para destacar outros meios de expressão, mas pode ter em si mesma um valor significativo.

Pavis (2010), neste sentido, destaca a importância da luz como criadora de um ambiente que unifica coerentemente os componentes visuais. A iluminação, no espetáculo, se adéqua às necessidades do texto e da direção, adquirindo diversas funções, às vezes resalta um ambiente familiar, ou de intimidade, e outras transforma o espaço em um palco de show de variedades. Dependendo do momento da peça, vemos como valoriza a tragédia familiar que nos é apresentada, ou a superexposição dos personagens, transformando-os em uma atração pública patética e bizarra.



Figura 9. “O que você é”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte.

Junto com os diversos signos teatrais, o trabalho criativo do ator ganha cada vez mais autonomia, de forma que o seu próprio processo seja parte, com sua ação física, desse ato tradutório-criativo. Finalmente é o ator que estará diante de um sistema de signos muito complexo e de qualidade múltipla.

Todos esses signos teatrais estão presentes, e com uma grande carga de significado, na tradução intersemiótica analisada neste trabalho.

1.2 TRADUÇÃO TEATRAL: UMA TRADUÇÃO DIFERENTE

Quando falamos de tradução de textos teatrais, é importante saber que falamos de características diferentes aos da tradução literária. Devemos lembrar que se os problemas encontrados na segunda já são bem conhecidos, não acontece o mesmo com a primeira. O que abordarei nesta parte do trabalho serão as particularidades do texto teatral. Também descreverei o processo de *apropriação*, acompanhando a "Série de Concretizações" de Patrice Pavis (2008, p 126) para a tradução de textos teatrais.

Antes de abordar o processo tradutório é necessário e imprescindível entender a estrutura, analisar os diversos fatores que atuam num texto dramático, para só depois encarar a tradução.

À diferença da literatura, o teatro é a arte da representação ao vivo, pois se dá quando atores representam para uma plateia. É uma arte a ser presenciada e que necessita de espectadores, uma arte visual. Não se pode conceber uma representação dramática sem atores, menos ainda sem público. Também devemos pensar que, além da palavra, o teatro se utiliza de diversas outras linguagens.

Mesmo que alimentado da linguagem literária para se erigir como espetáculo, o texto dramático e sua linguagem pressupõem a representação. "O texto da obra dramática é já um mundo de formas em movimento" (GOUHIER *apud* MASSAUD, 2005, p. 125).

Temos que esclarecer que particularidades do texto teatral, como as indicações ou marcações, rubricas e didascálias, não pertencem ao texto literário e sim ao teatro como espetáculo. As marcações funcionam como apoio à leitura, mas são indicadores da representação viva da peça. As marcações interessam ao encenador e não ao leitor. Por meio dessas marcações, o dramaturgo esclarece o tom ou a intenção da fala que é proferida. Apesar dessas particularidades, podemos dizer que o texto pertence ao âmbito dos estudos literários, já que na maioria das vezes nos encontramos com uma narrativa dialogada, ou seja, uma sequência de diálogos que sempre guardam um conflito, um enredo. O texto teatral então, a meu ver, é um texto para ser representado, com personagens com diferentes características e objetivos. Devemos identificar um sujeito que tem uma motivação para alcançar um objetivo, o que sempre beneficia alguém de alguma maneira. Poderá ou não haver alguém que o auxilie em seu objetivo, e, obviamente, para que exista conflito é imprescindível a figura do opositor, uma personagem que existe para gerá-lo.

É necessário reconhecer a lista de ações, entendendo que uma peça é uma série delas. Mas o que vem a ser uma ação? Para fins de análise do texto dramático, a ação é um conceito muito específico. Ação são dois acontecimentos, um causando o outro. Algo causa ou permite algo mais acontecer.

Assim, a primeira coisa a se descobrir numa peça de teatro é como ela vai de um lugar ao outro. Temos que encontrar o primeiro acontecimento de cada ação, e daí o segundo, e finalmente a conexão entre os dois. Uma peça está contida nas suas ações e precisamos descobrir as conexões entre todos os acontecimentos, desde o início até o final. Vale dizer que no caso de *Mi Muñequita* nos deparamos com uma história não linear. Encontramos uma narrativa fragmentada, com ações que vão e voltam no tempo. Ao decidir trabalhar com o texto o tradutor deve encontrar nele as respostas a todos os acontecimentos, e assim dominar a peça. Um acontecimento sem outro conectado a ele, sem efeito ou resultado, é uma dramaturgia equivocada ou uma análise inadequada de texto. No palco, acontecimentos sem conexão são irrelevantes e a irrelevância é inviável teatralmente.

À diferença da novela ou do romance, nas quais se utiliza a narração, o teatro precisa do diálogo; diálogo que é ação, drama, descrição; diálogo entre os atores; diálogo com a plateia e diálogo consigo mesmo. O diálogo dramático atinge seu máximo quando é projetado pelo ator para outros atores no jogo cênico sobre o palco; diálogo para ser proferido, não para ser lido.

Assim como um dramaturgo ao escrever um texto, o tradutor também deve lê-lo em voz alta, escutar o que foi escrito, comprovar se o diálogo é crível, se é convincente. O diálogo teatral se difere de um diálogo literário justamente por se destinar a ser enunciado em voz alta; necessita de um corpo e de uma voz. Num diálogo teatral escrito sempre falta a dramaticidade dos gestos, a voz que carece de tudo aquilo que vai encontrar no espetáculo (luzes, som, cenário). Não podemos esquecer que ao falar de diálogo dramático, falamos de um diálogo que objetiva uma representação. Lembremos que diálogo é ação, deve ser ágil.

Outro aspecto importante do texto teatral são os personagens, que precisam ser interessantes e cumprir certos requisitos. Em primeiro lugar, eles perderam o equilíbrio de alguma forma, e dificilmente querem sair da posição de desequilíbrio.

Em segundo lugar, eles querem alguma coisa, algo específico. E não só algo muito importante, como também coisas pequenas que ajudem a trama a avançar.

Em terceiro lugar, deve haver um ritmo bem definido. Isto é importante porque ajuda a imaginar como eles se movimentam, como falam, como riem; personagens precisam avançar. Personagens afetam elementos como ritmo, tempo, atitude, etc.

Outros aspectos como tempo e espaço também são importantes em um texto dramático e se deve tomar muito cuidado e muita atenção na hora da leitura para que quando chegue o momento de traduzir o texto, todos os elementos sejam dominados pelo tradutor.

O tempo no universo do teatro é o tempo da representação, o tempo da ação e da intriga. Tempo do diálogo, do conflito verbal entre os personagens, é o tempo do teatro.

Levando o que foi dito em consideração, não se pode esquecer que a recepção de um texto dramático encenado é imediata. Não existe a possibilidade de voltar à página anterior. O tradutor não pode esquecer que está trabalhando com um texto que tem o objetivo da representação.

Depois de digerir todos estes aspectos do texto teatral e esclarecer pontos em várias leituras do próprio texto, é que começamos a tradução. Tudo o que foi descrito, mais os próprios elementos semióticos do teatro, devem ser considerados nesse momento.

Não podemos esquecer também que de alguma maneira somos mediadores culturais, já que o texto traduzido fará igualmente parte da cultura-alvo. Estamos traduzindo para uma cultura diferente e por esse motivo devemos ser extremamente cuidadosos, já que a tradução é uma constante tomada de decisões, como afirma Patrice Pavis (2008, p. 125):

A tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas a partir de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitido nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós? Ato hermenêutico que consiste, para interpretar o texto-fonte, em puxar o texto estrangeiro para si – para a língua e para a cultura alvo –, para fazer toda a diferença com sua origem e sua fonte.

Assim sendo, quando penso em minha experiência como tradutor de textos teatrais, confirmo que o processo de apropriação que Pavis descreve na sua série de concretizações sucessivas, se refere de

fato às transformações que o texto sofre desde um original (T0), passando por uma concretização textual (T1), uma concretização dramática (T2), uma concretização cênica (T3) e, finalmente, a concretização receptiva (T4).

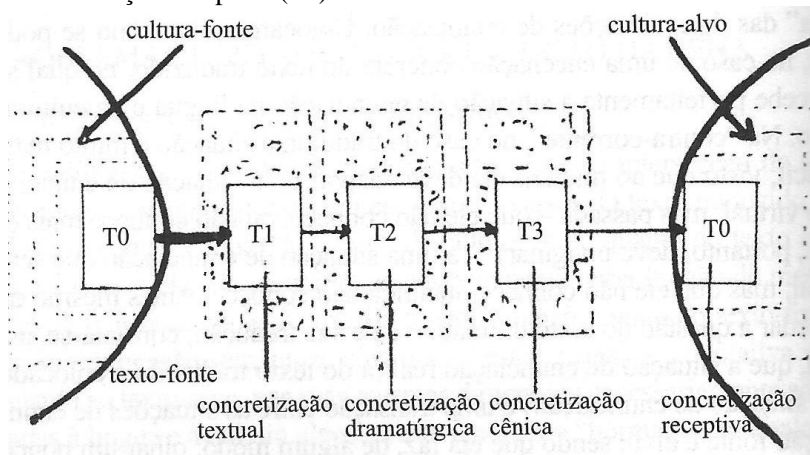


Figura 10. “A série de esquematizações”. *O teatro no cruzamento de culturas*. 2008, p.126

O que Pavis denomina T1 – “concretização textual” – texto escrito da tradução, é o momento no qual o tradutor trabalha como leitor e como dramaturgo. Nesta fase a “situação de enunciação” só é real na mente do tradutor. No caso da tradução de *Mi Muñequita*, eu, enquanto tradutor, já pensava na tradução como parte de um todo, de um movimento espetacular em que outro sistema de signos atuaria, ou seja, durante todo o processo tradutório tive em mente que estava traduzindo para a representação. Dessa forma, durante a tradução já buscava soluções no texto levando em consideração questões de dramaturgia.

Em T2 Pavis registra a “concretização dramática” em si. Devem-se levar em conta os aspectos dramáticos do texto, as rubricas e as indicações espaço-temporais contidas nele, as indicações cênicas. É neste momento que a colaboração com diretor e atores é fundamental para um melhor resultado final. É aqui que se poderão testar as decisões dramáticas tomadas antes pelo tradutor, onde as “situações de enunciação” agora se tornam reais. É a linguagem sendo testada.

No caso de *Mi Muñequita*, no momento da etapa T2 havia, no texto original, comentários da direção da encenação uruguaia. Para um

melhor entendimento essas observações foram traduzidas como rubricas. Como o autor e um dos diretores da primeira encenação do texto são a mesma pessoa, nesse caso específico, as rubricas do encenador acabaram se tornando rubricas do autor. Também no caso da montagem brasileira de *Mi Muñequita* existiu um trabalho de colaboração entre o tradutor, direção e atores, o que facilitou a compreensão de todas as partes na concretização dramática. Ainda neste momento o texto pode ser trabalhado a cada ensaio, o que de fato aconteceu. Foi um trabalho coletivo. Assim o tradutor pôde contar com o retorno do encenador e dos atores e, dessa maneira, verificar se seu instinto dramático tinha sentido para outras pessoas.

Já em T3, “concretização cênica”, temos o texto posto à prova, o texto no palco, a concretização da enunciação cênica. É, para o tradutor, a comprovação de suas escolhas. Todo o trabalho em T0, T1 e T2 se concretiza.

Mas a série de concretizações ainda não acabou, pois essa concretização cênica precisa ser apropriada pelo público de chegada. É o que Pavis (2008) chama de “concretização receptiva” ou “enunciação receptiva”. É o momento em que o texto chega aos espectadores, é o final do processo de concretizações, ou poder-se-ia dizer, o final de uma sucessão de traduções. É ao final deste processo que o tradutor poderá confirmar se essa série de concretizações foi acertada, se foi aceita e compreendida pelo público. Ou pelo menos pelo público presente naquela apresentação, naquele dia e naquele espaço.

Posso afirmar, com base em minha experiência, que o processo de tradução de textos teatrais é apaixonante já que ao mesmo tempo em que se está traduzindo, se está interpretando, se passa por diversos processos, que no teatro, afinal, sempre estão abertos. A cada apresentação se tem uma nova comprovação das escolhas tomadas pelo tradutor, que em definitiva, acredito eu, atua da mesma forma que um dramaturgo na hora de trabalhar o texto.

Assim como o dramaturgo, o tradutor quer se comunicar com o público. Traduz para o ator da mesma forma que o dramaturgo escreve para o ator, que por sua vez atua para o público que responde para os atores, o diretor, e o dramaturgo.

Finalmente, é o público e o futuro da peça que darão uma resposta ao tradutor, no sentido de confirmar se atingiu seu objetivo, se acertou nas suas escolhas e na sua tradução.

Posso dizer, tomando como base o caso de *Mi Muñequita*, que o tradutor tem a sensação, por conta da sobrevida da encenação após sua estreia e, principalmente, através da recepção do público, que o resultado final

tem sido satisfatório.

1.3 CRÍTICA GENÉTICA

A outra metodologia de referência desta pesquisa é a Crítica Genética que tem como interesse os processos criativos artísticos. Investiga a obra a partir de sua gênese, de sua fabricação. A grande questão é: como é criada uma obra?

Em 1968, na França, um grupo de pesquisadores germanistas encarregados de organizar e editar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine se depara com problemas metodológicos ao lidar com os manuscritos. Com a intenção de recuperar o processo de criação a partir dos manuscritos nasce a Crítica Genética.

Em 1985, na cidade de São Paulo, é organizado o *I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições* na USP. O responsável pela organização do Colóquio, Philippe Willemart, que já tinha se debruçado sobre os manuscritos de Gustave Flaubert, introduz no Brasil a Crítica Genética. Nesse mesmo evento foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que em 1990 criou a revista *Manuscrita*.

Foi nesse período que a Crítica Genética passou a abranger, além do texto literário, o universo da criação humana, incluindo as artes. O objetivo da Crítica Genética é desvendar o processo criativo. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua gênese, de sua fabricação. O pesquisador investiga a obra em seu vir-a-ser. Segundo Cecília Salles (2000), a Crítica Genética surge com o desejo de compreender melhor o processo de criação artística a partir dos registros deste seu percurso deixados pelo artista. Segundo a mesma Salles (2000, p.17), os estudos genéticos nascem de uma constatação básica: “o texto definitivo de uma obra publicada ou publicável é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva”. A autora diz que a Crítica Genética analisa o documento autógrafo, quer dizer, escrito pelo próprio autor, não tendo passado por processo de publicação, para assim compreender, no próprio movimento

da escritura, os mecanismos da produção e qual foi o percurso de desenvolvimento da obra.

A investigação pretende fornecer subsídios para compreender melhor esse processo criativo; ocupa-se da relação entre texto e gênese. O pesquisador pretende tornar a gênese legível, e assim revelar o sistema responsável pela geração da obra. A Crítica Genética pretende discutir o processo de criação e também dar vida ao manuscrito na medida em que ele sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo, ideias se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo, segundo Salles (2000).

A pesquisa é baseada em “documentos de processo”, termo utilizado por Cecilia Salles (2000), pois, segundo ela, define melhor a natureza dos documentos analisados de várias linguagens artísticas do que dossiê genético ou prototexto. Essa pesquisa não se realiza com objetos acabados ou cristalizados e sim com documentos “em processo”. Pode-se encontrar nesses documentos uma variedade de linguagens, como registros visuais, sonoros ou verbais.

A riqueza semiótica do manuscrito, composta por diversos traços, pela forma da letra, pelas cores, pelos desenhos, pelas indicações, pelas setas, rasuras, foram algumas das causas incentivadoras da expansão da metodologia da Crítica Genética para as outras artes. Assim Salles, amparada pela semiótica, procura criar elementos teóricos para entender tanto a passagem, como também a extensão da Crítica Genética a outras áreas artísticas. Nas suas próprias palavras:

[...] a semiose ou ação do signo, é descrita como um movimento falível com tendência, sustentando pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas. (2002, p.185)

Todavia, no campo semiótico das artes, ainda pouco explorado pela Crítica Genética, Biasi (2002) enfatiza as

múltiplas possibilidades advindas da natureza complexa e diversificada da criação de filmes, chegando a apresentá-la como objeto ideal de estudo genético transdisciplinar. Isso porque temos, neste caso, desde constituintes textuais (literários ou didascálias) e dramaturgicos, até elementos de concepção gráfica, de música, da técnica cinematográfica propriamente dita, da edição, e mesmo exigências financeiras e comerciais.

No caso da minha pesquisa, que se situa no âmbito teatral, posso agregar que estou ante um processo inacabado, já que a obra nunca se apresenta de forma definitiva. A última apresentação bem poderia ser parte do processo criativo da próxima apresentação, e assim sucessivamente. Também no teatro estamos sujeitos a que possa haver substituições no elenco, e no caso de *Mi Muñequita* houve, e um novo indivíduo sempre aporta novas idéias.

1.3.1 Detalhando o trabalho do geneticista

O trabalho do pesquisador em Crítica Genética começa com a organização ou constituição do seu objeto científico, ou seja, a elaboração do prototexto. O prototexto é a elaboração crítica dos documentos do processo, ou como define Jean Bellemin-Noel (1993), a reconstituição do que precedeu um texto, estabelecida por um crítico com a ajuda de um método específico. Cabe aqui aclarar que foi o próprio Bellemin-Noel quem introduziu o termo prototexto, para classificar um conjunto de documentos que até então não possuía nenhuma denominação específica. Para Bellemin-Noel, então, prototexto é um conjunto de documentos empiricamente selecionados pelo pesquisador, para reconstituir os antecedentes dos textos.

É importante especificar a diferença entre prototexto e dossiê genético. Para Biasi (2010), dossiê de gênese é o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada. O dossiê é composto por manuscritos de trabalho autógrafos do artista: cadernos, notas, manuscritos, correspondência, plano e redação de obras, documentos preparatórios, rascunhos, cópias de provas corrigidas, etc. O dossiê também pode ser enriquecido com outros tipos de documentos, autógrafos ou não, contendo informações exteriores à gênese da obra, como também documentos visuais (desenhos, pinturas e fotografias, entre outras), sonoros (gravações) ou audiovisuais (filmes,

vídeos) reunidos pelo artista. Já o prototexto é o recorte feito pelo geneticista a partir de todos os manuscritos disponíveis e é realizado após a constituição do dossiê, ou seja, o prototexto é o dossiê genético que se tornou interpretável.

Uma vez organizado o prototexto, lembrando que se trata de um recorte por ele constituído, o geneticista se lança à procura do caminho criativo, observando e analisando. É o próprio manuscrito que servirá de guia controlador para as interpretações que serão feitas. O pesquisador lida com a materialização do processo, ele enxerga a criação em construção, ele tenta descobrir os meios que a criação percorreu para se tornar obra.

Na fase de preparação dos documentos, em que se organiza todo o material, se faz necessária uma metodologia de trabalho. Assim para tentar tornar os manuscritos mais legíveis ou estabelecer o prototexto se inicia uma série de etapas:

- 1) constituir, com os documentos disponíveis, o dossiê integral dos manuscritos da obra em questão, reunindo e autenticando o material. No caso da minha pesquisa, os documentos foram entregues pelo próprio diretor da obra. Vale aclarar que não todos os manuscritos me foram entregues ao mesmo tempo, isso porque o diretor encontrou posteriormente mais rascunhos;
- 2) organizar o dossiê dos rascunhos e documentos, obedecendo a uma finalidade;
- 3) especificar, datar e classificar cada fôlio desse dossiê. Neste caso, vários documentos já vieram datados, já que correspondiam aos ensaios realizados. A maioria das anotações e rascunhos foram feitas diretamente no roteiro da peça;
- 4) decifrar e transcrever os documentos do dossiê.

Como cada processo é diferente, podemos nos deparar com manuscritos em diferentes estados. Para o geneticista é importante que o manuscrito esteja claro, não necessitando, em alguns casos, de transcrição de todo material. Quando o artista nos apresenta um processo “legível”, a transcrição não se faz necessária. Quando possível, e este é meu caso, se trabalha com originais. O dossiê entregue a mim por parte do diretor da montagem, Renato Turnes, está em muito bom estado, isto é, legível. Sendo assim não se pretende transcrever as folhas

correspondentes às cenas que serão analisadas. O resto do material também será apresentado sem serem feitas as transcrições.

Louis Hay, (1985 *apud* SALLES, 2008, p.55) nos fala da complexidade do estabelecimento do prototexto: “a constituição em prototexto de texto tem, de certo modo, o poder de revelar seus processos de construção”. Sendo assim, a transcrição do manuscrito tem como objetivo a clareza do objeto.

1.3.2 Observando o material

Acabada a transcrição do manuscrito, quando for necessária, o geneticista começa a estabelecer relações entre os diferentes registros achados. As marcas, vestígios deixados pelo artista, nos darão os meios para captar fragmentos do seu processo criativo, do seu pensamento em ação, pois as marcas no texto deixam ver o ato criador.

Segundo Romanelli (2006), podemos encontrar quatro tipos de informações referentes ao processo criativo:

1. informações extratextuais: informações que não têm semelhança alguma com a produção de enunciados literários. Por exemplo: comentários particulares, desenhos sem relação com a atividade poética;
2. indicações de inscrição: sinais do estilo de redigir circunstanciado. O conjunto das características de redação;
3. comentários relativos ao texto: apontamentos sobre a própria maneira de escrever;
4. notas de regência: avaliação do *scriptor*,¹¹ sobre o que ele está escrevendo, um pensamento destinado a ele mesmo tendo em vista a organização futura de sua obra. São escolhas e verdadeiras prescrições que o *scriptor* dirige a si mesmo, ou a um metatexto.

Quando finalmente o prototexto estiver descrito, poderão ser cruzados os dados com vários campos do saber e interpretá-los conforme a intenção da pesquisa. Devo dizer que os quatro campos detalhados por Romanelli para detectar informação do processo criativo

¹¹ Segundo Willemart (2002, p. 80) o *scriptor* é o que escreve atendendo às ordens dos terceiros (tradição, cultura, pessoas encontradas ou consultadas, etc.) e às pressões do texto móvel.

foram encontrados nos manuscritos analisados e serão mostrados ao longo da análise.

O manuscrito da figura abaixo é um dos fólios¹² que serão analisados no capítulo 4, nele poderão ser localizadas algumas marcas detalhadas acima, como informações extratextuais, comentários relativos ao texto e aos próprios ensaios, o que seria sua escritura e emoções por parte do diretor que ficaram estampadas nas anotações, ou seja, informação do processo criativo do diretor. É pertinente aclarar que na figura abaixo existem comentários de mais de uma cena e que pertencem às cenas que serão analisadas no trabalho.

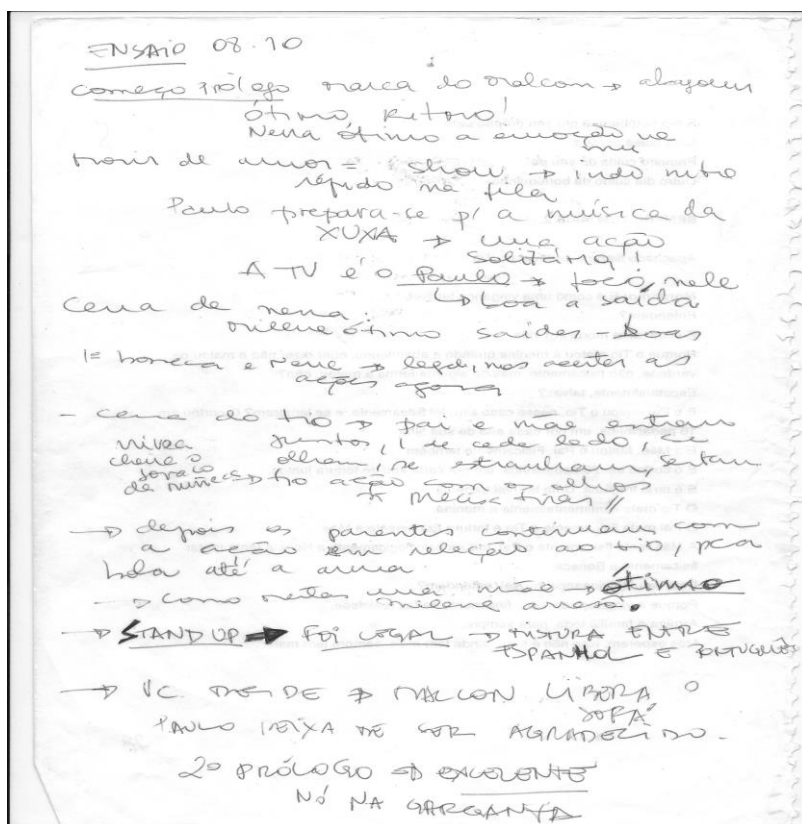


Figura 11. Exemplo de Manuscrito de Renato Turnes.

¹² [...] fólio, o elemento de um conjunto arquivístico, constituído de duas páginas que apresentam ou não marcas de escritura ou grafismos (BIASI, 2010, P. 69).

1.3.3 O objeto da pesquisa, meu dossiê genético

O dossiê de minha pesquisa se constitui dos seguintes documentos:

1. libreto original do diretor Renato Turnes, já traduzido por mim para o português. O libreto consiste em um caderno encadernado em folha A4, com capa transparente, está numerado à caneta, tendo 31 páginas. Neste mesmo caderno o diretor fez, durante os ensaios, as suas anotações e rabiscos. Também nele aparece o primeiro plano de luz, o qual depois mudaria. As anotações da direção estão no próprio roteiro e também no avesso das páginas;
2. gravação em vídeo da montagem brasileira da obra *Mi Muñequita*;
3. primeiro esboço do cenário;
4. entrevista ao diretor da montagem brasileira e a parte do elenco;
5. fotos dos ensaios e das apresentações;
6. vídeos das referências do diretor para alguns personagens.

1.3.4 Criação em rede

Redes de criação (2006) é o livro com o qual Cecília A. Salles objetiva dar continuidade à proposta que já tinha iniciado no seu livro *Gesto inacabado* (1998), no qual procurava compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte. A discussão proposta pela autora é sustentada pelas pesquisas que têm acompanhado diferentes percursos de criação, a partir dos documentos dos artistas: diários, esboços, rascunhos, anotações, roteiros, etc. É na relação entre a obra entregue a público e esses registros que podemos encontrar um pensamento em construção.

É com as reflexões que esses documentos proporcionam que se pretende oferecer outra forma de se aproximar da arte e incorporar seu movimento construtivo. O interesse e as pesquisas sobre os processos criativos vem crescendo nos últimos anos, sobretudo no Brasil:

[...] a noção de rede vem despertando tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão

diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. (PARENTE *apud* SALLES, 2004, p. 17).

Desse modo, Salles incorpora o conceito de rede que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso restabelecimento de nexos. Dito conceito reafirma a conectividade e a multiplicação de conexões, junto ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como se relacionam os artistas com seu entorno.

O que se propõe é encontrar, através dos rastros deixados pelos artistas, um modo de leitura do pensamento em processo. Como afirma Salles:

O processo de criação pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas (2006, p. 15).

Na tentativa de encontrar novas metodologias para desvendar os processos construtivos é que pretendo abordar o processo convivendo com ele em tempo real. No solo teatral *Kassandra*, projeto recente do qual faço parte como pesquisador, venho acompanhando todos os momentos do percurso construtivo, algo que muitos críticos passaram a fazer há algum tempo. A experiência com *Mi Muñequita* vem a ser de suma importância no desenvolvimento do meu trabalho como crítico genético nesse novo projeto.

Com o acompanhamento desses dois processos e após conhecer a obra de Salles, é que me fundamento na sua proposta de pensar a criação como uma rede de conexões, cuja densidade está ligada à multiplicidade das relações que a mantém. Podemos dizer que, ao longo do percurso do processo de criação, a rede vai ganhando complexidade à medida que vão se estabelecendo novas relações. No caso do teatro, onde sempre existe uma criação coletiva, essa rede tem um potencial imenso.

O que se propõe é encontrar, através dos rastros deixados pelos artistas, um modo de leitura do pensamento em processo.

A criação artística é marcada por sua dinamicidade; no caso de uma montagem teatral, uma dinamicidade que se caracteriza pela flexibilidade e mobilidade. Características essas muito nítidas no teatro, já que toda essa mobilidade e flexibilidade podem ser vistas, muito claramente, no decorrer dos ensaios e até mesmo das apresentações. São nesses momentos que se podem notar os cortes, adições ou deslocamentos que vão construindo a encenação. Ao longo do processo vão se modificando as propostas das obras, e são os rascunhos, os tratamentos de roteiros, que nos permitem ver, muitas vezes, uma obra que aparece por cima de outra que poderia ter sido. Esses manuscritos e esboços nos apresentam as diferentes possibilidades que existiram, o diálogo com outras linguagens, ideias recorrentes do artista em várias obras suas, referências de leitura ou fatos vividos, tudo levando a obras em construção. Como diz Salles (2006, p. 12), “uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo”.

Essa ideia de permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento, muito presente no teatro. Pode-se pensar que toda apresentação pode ser parte do processo que nos leva à próxima apresentação, e assim sucessivamente. Inacabamento dado pela possibilidade de variação contínua, no teatro cada apresentação é única. O público nunca é o mesmo; os atores podem mudar no decorrer das apresentações; o inacabamento pode estar ligado à insatisfação do artista, enfim, o inacabamento como uma possível versão daquilo que ainda pode vir a ser modificado.

O estado de dinamicidade ao qual me refiro, organiza-se na confluência de tendências e acasos. O processo de construção das obras é direcionado, de algum modo, por tendências. Essas tendências podem ser vistas como uma espécie de rumo que pode ser modificado pelo acidental. Essa intervenção do acaso pode modificar o percurso criativo. É importante aceitar a intervenção do acaso, já que isto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de uma forma diferente da que fez.

Ao adotar o paradigma da rede estou pensando no ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações. Não devemos nos separar da realidade, que é feita de laços

e interações. Devemos estar atentos às interações, tanto externas como internas aos processos, já que são sistemas abertos que também interagem com o meio.

Uma das propriedades da rede é a interatividade. Muitas vezes o pensamento criativo se manifesta por uma leitura, uma conversa, ou até mesmo por um pensamento lingüístico, como veremos no capítulo 4.

Penso a obra em criação como um sistema aberto em permanente troca de informações com seu meio, o que também envolve as relações entre o espaço e tempo social e individual, em definitiva envolve as relações do artista com a cultura na qual está inserido.

Entendo que a obra está espalhada pelo percurso criador, e não é produto de uma brilhante ideia inicial. Isso é o que a análise dos manuscritos de Renato Turnes tentará demonstrar.

No segundo capítulo, para uma melhor compreensão do trabalho achei pertinente colocar a tradução, feita por mim, do texto *Mi Muñequita* de Gabriel Calderón.

2 *MI MUÑEQUITA*, DE GABRIEL CALDERÓN. TRADUÇÃO DE ESTEBAN CAMPANELA

Mi Muñequita

De Gabriel Calderón

Tradução: Esteban Campanela

Prólogo

Menina: Saudades...

Tio: Não.

Menina: Te amo.

Tio: Não.

Menina: Conta, vai?

Pai: Não.

Menina: Conta qualquer coisa, uma história, alguma coisa, por mais simples que seja, um conto, uma desculpa para um encontro, pode ser o que você quiser, mas vem, vem aqui, conta!

Mãe: Conta pra ela!

Pai: Não.

Tio: Sim

Mãe: É fácil, cozinhar é fácil, qualquer um pode cozinhar.

Tio: Sim.

Mãe: É questão de saber seguir detalhadamente os passos de qualquer receita.

Tio: Sim, mas a culpa não é minha.

Mãe: Coelho, por exemplo.

Pai: Não é minha culpa.

Menina: Eu sei uma história.

Mãe: Não é minha culpa se o coelho é fácil de cozinhar.

Menina: Posso contar uma história?

Mãe: É questão de saber escolher bem a carne, o mocotó, o tutano...

Menina: Era uma vez uma menina que havia nascido no bosque. A sua mãe era uma loba e seu pai um lobo. A menina era humana, mas a sua família e os seus amigos eram todos lobos. Primeiro a mãe lambia a menina para dar banho, porque assim fazem os lobos, e seu pai protegia a menina dos outros, porque assim fazem os lobos.

Mãe: A carne que está mais junto ao osso é a mais gostosa já dizia a minha mãe.

Tio: Não gosto.

Menina: Te amo.

Tio: Não te gosto.

Menina: Te amo.

Pai: Não!

Mordomo: E é como uma ferida

Mãe: Então o melhor é colocar música e cozinhar.

Mordomo: Claro que não é uma ferida física, não!

Pai: Colocar música e cavar a terra.

Mordomo: Mas na menina dói como se fosse.

Mãe: Ou muito pior.

Tio: Uma maçã podre sempre apodrece as outras.

Mãe: Tem que saber escolher os ingredientes, os bons, os ruins. Separar os que não estão bons para que não estraguem o jantar.

Tio: Os elefantes, quando nascem, passam dias sem abrir os olhos... não se animam.

Mãe: Uma maçã podre apodrece as outras.

Pai: Estou cansado.

Menina: Estou cansada.

Mãe: Estou tão só.

Menina: Estou tão só.

A mãe se levanta e canta.

Pai: Cala a boca!!

A mãe se cala.

Pai: Necessito do silêncio, a paz da ausência do som.

Mãe: É uma criança, ela grita, ela canta, as crianças são assim.

Pai: Tinha que matá-los a todos.

Tio: Tinha que amá-los a todos.

Pai: A paz! Nada de gritos infantis que perturbem a paz!

Mãe: Saúde!

Brinda e bebe uísque.

Pai: E que fique de castigo, de castigo, castigada, até que aprenda!

Mãe: Saúde!

Pai: Silêncio! Necessito do maldito silêncio!

Mãe: Saúde!

Black-out.

Escuta-se uma conversa entre a mãe e a menina. A menina canta uma canção e a mãe pede a ela que pare. A menina não para e a mãe atira nela sete vezes.

Música/Luz.

Entram os personagens.

Dançam e cantam.

Pouco a pouco tomam lugar em uma foto familiar.

Fim da música.

Princípio ou começo do fim

Mordomo: Já é hora de que ela entenda.

Mãe: Já é hora de você entender filha.

Mordomo: É pela fala.

Mãe: É pelo jeito de falar que você arrumou. Você não é mais uma menininha, não tem mais cinco anos. Parece uma tonta falando assim. E esse não é tom nem o jeitinho que uma mocinha como você deve falar. Porque você é uma mocinha, não é? Quer dizer... Não é uma, sei lá, uma boneca!

Mordomo: É pela boneca.

Mãe: Não fica brava com a mamãe, mas é pela boneca também, entende? Uma mocinha como você já não precisa mais dessa boneca.

Mordomo: É pelo que tem que fazer.

Mãe: Já é hora de você começar a fazer amiguinhas... e ... amiguinhos.

Mordomo: É por você.

Mãe: É por você que eu falo.

Mordomo: É por seu pai.

Mãe: Seu pai e eu estamos muito preocupados. Não é bonito que as pessoas te vejam sempre como uma menina, com esse jeitinho de falar que você arrumou e essa boneca estúpida pra lá e pra cá filha.

Mordomo: É para o bem dela.

Mãe: É para o teu bem.

Mordomo: É para seu próprio bem.

Mãe: É para seu próprio bem.

A mãe dança e canta.

O tio carrega a menina até um lugar do palco e a deixa dormindo.

O despertar

A mãe veste ou pinta ou arruma ou machuca a Menina enquanto falam.

Mãe: Bom dia!

Menina: Oi.

Mãe: Como é que está a bonequinha da Mamãe?

Menina: Bem.

Mãe: Dormiu bem?

Menina: Xim.

Mãe: Fala direito.

A mãe lhe dá um tapa e a menina cai no chão.

Mãe: Quantas vezes tenho que lhe dizer pra falar direito?

Menina: Majéqueiunum...

Mãe: Fala direito, estúpida!

Termina de vestir a menina, que agarra a boneca.

Mãe: Não pode falar direito, sua ridícula? Todo o dia com esse jeitinho de menina retardada. Imbecil. Eu vou dar um jeito nessa tua maneira de falar... você vai ver só... Cadê a boneca!

Tira a boneca da menina.

Menina: *(falando direito)* Não, a boneca não!

Pausa.

Menina: Por favor, mãe, a boneca não.

Mãe: Viu como você consegue?... Toma.

Entrega a boneca a ela.

Mãe: Mas bem, uma coisa de cada vez. Primeiro me encarrego desse jeitinho ridículo de falar... Outro dia me encarrego da bonequinha. A mãe sai de cena. A menina fica olhando o público.

A Menina

Menina: Oi.

Obrigada por terem vindo.

Antes de tudo que dizer que amo vocês.

Amo tanto, tanto, tanto vocês!

Bom, mas tenho que lhes dizer a verdade...

Não sabíamos se faríamos a apresentação de hoje.

Por causa da cabeça.

Da cabeça dela.

Essa cabeça.

Essa cabeça começa.

Quando essa cabeça começa a doer... Aaaaai! Fica insuportável!

Meu Deus!

Não tem quem a suporte!

Mas sabe o quê?

Eu a convenci.

E não é fácil, viu?

Quando lhe dói a cabeça tem um humor do cão!

E fica enjoada.

Enjoada e cansada.

Fada enjoada cansada.

Isso! Ela é uma fada enjoada e cansada...

Quando lhe dói a cabeça.

E eu quis ajudar

Um copo d'água!!!

Não! Gritou.

Se tem algo que não suporta...

É a água.

Ela se assusta com água.

Fica irada com água.

Dá pra imaginar?

Molhada.

Molhada assustada.

Molhada assustada e irada.

Bom, não é fácil, não.
 Pensávamos em suspender a apresentação.
 Juro que pensávamos em suspender.
 Não há nada pior que uma boneca com enxaqueca.
 Essa boneca, quando começa a doer a cabeça, que nem uma fada
 mareada, cansada, e como se fosse pouco, molhada assustada e irada.
 Sim, sim! Mas eu a convenci!
 Só eu posso convencê-la.
 Convencê-la e vê-la.
 Convencê-la, vê-la e tê-la.
 Só eu!
 Por isso hoje... Senhoras e senhoras... Hoje vai ter show!!!
 Com vocês... Mi Muñequita!!!

A Boneca e a Menina

Número musical da Boneca e da Menina. Talvez com as outras personagens.

Pai grita e a Menina e a Boneca caem no chão. Do chão continuam falando.

Menina: Ai que lindo que ficou!

Boneca: Lindo é o caralho!!! Por que você tem que me fazer dançar quando estou com dor de cabeça, hein?!

Menina: É que o público queria ver você!

Boneca: Que público nada! Não inventa coisas, nunca tem ninguém, a gente sempre dança sozinha!

Menina: Até agora sim, mas um dia dançaremos juntas, diante de muita gente.

(Canta) Todas las promesas de mi amor se irán contigo...

Boneca: Cala essa boca!!!!

Menina: Tá bom... Não se preocupa.

Boneca: O que me preocupa é sua mãe.

Menina: Minha mãe?

Boneca: Você não escutou? “Outro dia me encarrego dessa muñequita!”

Menina: Não falava de você.

Boneca: Falava de mim sim! E você tem que me proteger.

Menina: Eu vou te proteger.

Boneca: A quem?

Menina: A você!

Boneca: Por quê?

Menina: Você me pediu!

Boneca: Eu te pedi?

Menina: Sim, que te protegesse.

Boneca: A mim? De quem?

Menina: Da minha mãe.

Boneca: Da sua mãe? Eu nunca disse isso.

Menina: Sim, você quer me deixar maluca?

Boneca: Você fala que nem uma boneca, deixa de ser retardada!

Menina: É que eu te amo tanto. (*se senta*)

Boneca: Eu também. (*Se senta na saia da Menina e a Menina a agarra como uma boneca verdadeira*)... Então, você vai me proteger?

Menina: Vou te proteger pra sempre!!

Boneca: A quem?

Menina: A você.

Boneca: A mim? Por quê?

Sua melhor amiga

Todos no centro do palco. O Tio se separa. Os demais olham para o público e fazem uma tonta coreografia ao redor da Boneca, quieta no centro.

Tio: Bem-vindos!

Eu sou o que pode se chamar de um tio responsável.

É o aniversário da minha sobrinha e decidi escolher o melhor presente.

Procurei, comparei preços, o melhor por menos, e cheguei à seguinte oferta, me deixem falar dela.

Nesta oportunidade temos: LA HUERFANITA!

A última novidade em bonecas.

Você já está cansado de ouvir a sua filha: “Que chato! Que chato!”

Quantas vezes você já comprou pra ela essas barbies inúteis?

Quanto dinheiro já gastou em brinquedos que sua filha nem olha e se perdem no esquecimento para sempre?

Bom, não se preocupe mais.

Os mais especializados colaboradores em matéria de brinquedos, finalmente, criaram o que você e eu tanto precisamos!

LA HUERFANITA... A melhor amiga para sua filha!

LA HUERFANITA... A melhor filha para sua filha!

Este novo modelo traz uma novidade em termos de recheio, para ser mais real: não só conta em seu interior com uma fina espuma como

também... E escutem bem... Carne sintética! Diga adeus aos falsos recheios de algodão.

Este novo modelo conta com todos os músculos do corpo humano em uma genuína e verdadeira... Carne sintética! Assombroso, não é?

Mas não é só isso... Também está formada por uns 10% de banha de vaca. Mas deixemos o interior, já que, é sabido que o que importa é o exterior.

Esta espetacular boneca vem vestida com a mais luxuosa roupa da alta costura da Europa. Com pele cuidada com creme Nívea.

E como se fosse pouco, sabendo do terrível problema que trazem as bonecas que vêm com olhos de cores diferentes os quais nunca conformam às menininhas destinatárias, LA HUERFANITA vem sem olhos!!!

Se vocês estão interessados em comprar os olhos, atenção! Compre o par de olhos e ganhem um kit adicional, que vem com olhos verdes, castanhos e pretos.

Também vem com um par especial com cataratas.

E se você comprar antes do fim de semana este kit virá acompanhado, com o kit de higiene pessoal da HUERFANITA de brinde! Este contém absorventes internos, creme para celulite e seu próprio diafragma pessoal!!!

Vamos! Depois de tudo isso não venha me dizer que isso não é uma barbada!

Mas... Quer uma surpresa a mais? Ela sempre... E escutem bem... (*Tio mexe na boneca*) Sempre diz uma frase diferente:

Boneca: Olá!

Quero ser sua amiga!

Quer ser minha melhor amiga?

Quer botar a mãozinha embaixo da minha saíinha?

Por que você não para de brincar de boneca?

Pequena estúpida fracassada!

Tio: Eu lhes garanto que esse tipo de boneca vai ser a melhor amiga de sua filha. E quando você se der conta da liberdade que essa boneca trará para sua vida, LA HUERFANITA vai se transformar, sem dúvida, também...

EM SUA MELHOR AMIGA!!

O plano 1

Com voz de boneca

Boneca: Mãe!

“Quero ser sua amiga”

“Você quer ser minha amiga?”

Com voz normal

Mas ela não quer!

Porque ela não me quer!

Pode me dizer o que é que eu fiz pra ela?

Pode me dizer que merda é que eu fiz pra ela?

Menina: Mas... Ela te quer...

Boneca: É, ela me quer... Ela quer me matar!!

Menina: Mas ainda com isso?!

Boneca: Você prometeu que ia me proteger!!

Menina: Tá bom, eu vou te proteger!

Boneca: (*tira uma arma*) Eu vou me proteger!

Menina: Da onde você tirou isso?

Boneca: Temos que pensar em um plano.

Menina: Um plano?

Boneca: Um plano!

Menina: Para quê?

Boneca: Para que sua mãe não me mate.

Menina: Ah!

Boneca: ...temos que mantê-la longe de mim.

Menina: Longe de você!

Boneca: Seu pai!

Menina: Meu pai?

Boneca: Sim! Seu pai! Ele é um homem.

Menina: Bom, homem, homem...

Boneca: ... E como todo homem, faz coisas que nós não.

Menina: Que nós não?

Boneca: Claro, os homens fazem coisas que as mulheres não.

Menina: Talvez pense diferente!

Boneca: Você acha?

Menina: Sim!! Talvez ele tenha alguma ideia na cabeça que possa nos ajudar, ideias mais úteis que as nossas, neste caso. Alguma coisa que nós não pensamos.

Boneca: Na cabeça do seu pai?

Menina: NA CABEÇA! DIFERENTE!

Boneca: DIFERENTE!

O Pai

Sozinho sentado na poltrona

Pai: Eu estava pensando, sabe?

Acompanhe meu raciocínio. É muito importante.

Abro a porta. Entro rápido. Fecho rápido. Me sento rápido. A paz!

Então faço força, e mais força.

O cocô está na portinha. Pouco mais da metade pra fora...

...quando percebo que.. Do quê?... Do quê??

Não trouxe nada para ler. Mas puta que o pariu, será possível?

Todo o santo dia trabalho que nem um otário, com a única pretensão de chegar em casa e cagar lendo o jornal.

Toda a minha felicidade. Todas as metas de minha vida. Todos os meus objetivos.

Se limitam a cagar... Lendo o jornal.

Lendo o jornal!! É pedir muito? Não!!

Sou tão infeliz que nem isso eu consigo!

Não é irônico? Dá pra imaginar?

Então, e isto é o melhor, me dou conta de que o cocô está ali trancado, mais da metade pra fora, e sem vontade de sair.

Ao mesmo tempo em que uma fome de leitura invade todo meu ser, como se fosse a gasolina que liga o motor que expulsa toda essa merda que tenho aí, na porta.

Desesperado, tento pegar o desodorante na estante.

Mímica ao fazer força. Os personagens começam a entrar lentamente a cena posicionando-se ao fundo.

“Rexona não te abandona”

Colônia desodorante para homem.

Inflamável.

Não expor as temperaturas maiores que 50 graus.

Faz mais força.

Evite a inalação deste produto.

O vasilhame mesmo vazio não deve ser perfurado.

A Menina está atrás dele.

Menina: Papai! Papai! Posso entrar? Posso entrar?

Pai: Não, porra! Não! Estou cagando!

A única coisa que peço é cagar em paz!

Cagar e ler o desodorante! Cagar e ler o desodorante!

Não é irônico? Dá pra imaginar?

Relaxa.

O plano 2

Boneca: Olha só... Eu não estou muito convencida com a ideia de perguntar pro seu pai. Bom... Aliás, o seu pai já... vamos pensar em outra coisa... Não no seu pai.

Menina: Não?

Boneca: Não.

Menina: E então?

Boneca: Então, o quê?

Menina: Que a gente faz?

Boneca: Para quê?

Menina: Para te proteger.

Boneca: A mim?

Menina: Sim!

Boneca: Por quê?

Menina: Ehhh?

Boneca: Não sei!

Menina: Não sei o quê?

Boneca: Não sei como você pode me proteger, não era isso que você estava me perguntando?

Menina: Sim.

Boneca: Sim?

Menina: Sim!!!

Boneca: Matar a sua mãe!

Menina: Matar a minha mãe?

Boneca: Mas que ótima!

Menina: Você acha?

Boneca: Jamais me passaria pela cabeça.

Menina: Será que eu não estou exagerando?

Boneca: (*séria e dura*) Me diz uma coisa, por acaso eu não sou sua vida?

Menina: Sim.

Boneca: Então, se sua mãe quer me matar, não é como se quisesse matar você também?

Menina: Sim.

Boneca: E se ela quer matar você, não é justo que você queira matá-la?

Menina: ... Sim.

Boneca: Ótimo raciocínio.

Menina: Sim, não?

Boneca: Definitivamente.

Menina: E, como a gente faz?

Boneca: Como a gente faz? Como fazemos?

Como matar uma mãe

Música. O Mordomo relata. Todos dançam junto ao público.

Métodos Psicológicos

1 – Apresente a sua mãe o seu o novo namoradinho... (*com tom depreciativo*) Cabeludo, barbudo, esfarrapado, maconheiro, fumador de pedra de crack, com tatuagens e brincos por todo e qualquer lugar. Dez anos mais velho que você, fedido, repugnante, vagabundo, sujo, deformado, pulguento, piolhento, cheio de crostas! (*retomando um bom tom*)... Com o qual você decidiu casar-se em uma semana (*com tom severo*) sem dar a mínima para o que ela pensa.

2 – Dizer-lhe, confessar-lhe, fazê-la entender de uma vez por todas que você não é “normal”. Que você é... Lesbiana (*tapando a boca*) ... Gay ... (*destapa a boca*) Homossexual! Sapatona! Franchona! Machorra! Que nunca viu e nunca quer ver em toda a sua vida uma boa ro...doviária! Morrerá de tristeza.

Métodos Práticos

3 – Ignorá-la. Mesmo que ela esteja morrendo de vontade de falar com você. Você nada. Não fala nada, e quando fala o que você diz a ela? Você a insulta. E quando você a insulta, ela se espanta, ela se assusta... Sobe o volume da música até tapar a voz do Mordomo. Todos bailam, intimidando o público.

O que você é

Boneca: Não! Não! Mas o que acontece com você? Não consegue pensar num simples plano para matar sua mãe?

Menina: É que...

Boneca: Nada! O único que você tem que fazer é pensar em um simples plano para matar a sua mãe e você não consegue! Não consegue! Afinal seu tio tinha razão...

Pausa. Olha para ela.

Lembra do seu tio?

Lembra de como você o amava?

Lembra de como vocês se amavam?

Pausa.

Lembra de como te deixou?

Lembra de como te deixou? ... Acabada.

A boneca ri.

Lembra pelo menos o que ele disse?

Ficam a sós na poltrona. A Nena no colo do Tio.

Tio: Olha só, eu preciso te dizer uma coisa. Vê se você me entende, tá?

O que acontece é que eu gosto de me deitar com mulheres, sabe? ...

... E, bom, você não é uma mulher (*risos*)... Uma mulher!

Quer dizer, você era como... Minha putinha. Entendeu?

(*risos*) Sabe o que você é?

Você é como se fosse minha putinha... Sim, sim...

Não! Não! Nem isso você é. Você é como essas fedelhas que se fazem de putinhas!

Melhor! Melhor!

Você é como os pentelinhos, das chaninhas, das fedelhinhas, que se fazem de putinhas!

Melhor! Melhor ainda!

Você é como chatinhos que andam entre os pentelinhos, das chaninhas, das fedelhinhas, que se fazem de putinhas!

Não, não, não!

Muito mais baixo ainda!

Você é como os germens que ficam na saliva dos chatinhos que andam entre os pentelinhos, das chaninhas, das fedelhinhas, que se fazem de putinhas!

Pausa.

Entendeu? Isso é o que você é!

Vítima e carrasco

Mãe: *(Agarrando a boneca por um braço e arrastando-a pelo chão)* Sinto muito. Não é nada com você. O que acontece é que minha filha tá ficando retardada e você não ajuda muito. *(Senta a boneca em uma cadeira)*

Boneca: Eu?

Monólogo improvisado sobre o passado da Mãe.

Mãe: Quer dizer, não é que eu queira me eximir da responsabilidade. Não!

Pode ter certeza que na vida sempre assumi meus erros. E isso que está acontecendo com a menina não é culpa minha.

Boneca: É minha?

Mãe: É sua! Sua e de todas as coisas com as quais a menina vem brincando,

... Estão me deixando a menina retardada!

Boneca: A culpa... é minha? De uma simples boneca?

Mãe: Além do mais, temos que aceitar que a vida dela seja um pouco... Irregular... E, bom... Depois da história do Tio... Ela... Enfim! Eu... Não posso... Ela não podia... A culpa é sua! Boneca de merda! Sua e de todas as coisas pelas quais ela tem passado, todas as coisas que têm machucado meu bebezinho... ..Mi Muñequita.. *(de repente reagindo agressivamente)* Assim que agora, você vai para o lixo. Porque você está estragada, sabia? *(tira uma tesoura)*

Boneca: Não! O que vai fazer?... Nem pense nisso... *(começa a gritar sem se mexer)* Me ajudem! Socorro! Socorro!

Mãe: *(com a tesoura começa a cortar o vestido e começa a tirar com raiva um pouco do recheio)* Agora você vai ver o que é ser minha filha...

Boneca: Não! Não! Não! Não!

Voz de menina: Mamãe!

(Se paralisam na cena) Mãe, o que é isso? O que é isso?

Recordemos o prólogo

Menina: Saudades...

Tio: Não.

Menina: Te amo.

Tio: Não.

Menina: Conta, vai?

Pai: Não.

Menina: Conta qualquer coisa, uma história, alguma coisa, por mais simples que seja um conto, uma desculpa para um encontro, mesmo que umas palavras, não importa o quê, conta o que quiser, mas vem, vem aqui, conta!

Mãe: Conta pra ela!

Pai: Não.

Tio: Sim

Mãe: É fácil, cozinhar é fácil, qualquer um pode cozinhar.

Tio: Sim.

Mãe: É questão de saber seguir detalhadamente os passos de qualquer receita.

Tio: Sim, mas a culpa não é minha.

Mãe: Coelho, por exemplo.

Pai: Não é minha culpa.

Menina: Eu sei uma história.

Mãe: Não é minha culpa se o coelho é fácil de cozinhar.

Menina: Posso contar uma história?

Mãe: É questão de saber escolher bem a carne, o mocotó, o tutano...

Menina: Era uma vez uma menina que havia nascido no bosque. A sua mãe era uma loba e o seu pai um lobo. A menina era humana, mas a sua família e os seus amigos eram todos lobos. Primeiro a mãe lambia a menina para dar banho, porque assim fazem os lobos, e seu pai protegia a menina dos demais, porque assim fazem os lobos. Mas com o tempo, tudo mudou, e a mãe começou a lambear a menina saboreando-a e o pai deixou de protegê-la e começou a morder a pele da menina e a oferecer sua carne aos outros lobos. E então toda a matilha de lobos mordida e desgarrava a pele, a carne, o sangue, os ossos da menina, devorando-a, porque assim fazem os lobos. A carne que está junto ao osso é a mais gostosa.

Mãe: A carne que está mais junto ao osso é a mais gostosa.

Tio: Não gosto.

Menina: Te quero.

Tio: Não te gosto.

Menina: Te quero.

Pai: Não!

Mordomo: E é como uma ferida.

Mãe: Então o melhor é colocar música e cozinhar.

Mordomo: Claro que não é uma ferida física, não!

Pai: Colocar música e cavar a terra.

Mordomo: Mas na menina dói como se fosse.

Mãe: Ou muito pior.

Tio: Uma maçã podre apodrece a outra.

Mãe: Tem que saber escolher os ingredientes, os bons, os ruins. Separar os que não estão bons para que não estraguem o jantar.

Tio: Os elefantes, quando são velhos, empreendem uma grande viagem, se vão, se separam do grupo, se afastam e procuram um lugar para morrer. Morrem em um lugar onde não perturbem ninguém. Se deixam morrer de sede ou se jogam de um penhasco longe dos demais, levam seu velho e putrefato corpo para morrer onde se apodreça e não apodreça os demais.

Mãe: Uma maçã podre apodrece as outras.

Pai: Estou cansado.

Menina: Estou cansada.

Mãe: Estou tão só.

Menina: Estou tão só.

A mãe se levanta e canta.

Pai: Cala a boca!!

A mãe se cala.

Pai: Necessito do silêncio, a paz da ausência do som.

Mãe: É uma criança, ela grita, ela canta, as crianças são assim.

Pai: Tinha que matá-los a todos.

Tio: Tinha que amá-los a todos.

Pai: Paz! Nada de gritos infantis que perturbem a paz!

Mãe: Saúde!

Brinda e bebe uísque.

Pai: Que aprenda! Que fique só e de castigo, de castigo, castigada até que aprenda!

Mãe: Saúde!

Pai: Silêncio! Necessito do maldito silêncio!

Mãe: Saúde!

Sempre tem mais

Todos ficam onde estão e o Mordomo os manipula.

Mordomo: E é como uma ferida. Claro. Não é uma ferida física, não. Mas na menina dói como se fosse, ou muito pior. Por quê?

O pai casou com a mãe quando tinha 30 e ela... 16. Parece que ela, naquele então saía com o irmão dele. Com o tio da menina. Claro! A mãe jogava nas duas pontas: com ele e com o irmão. O irmão teria uns 16 naquela época. Igual a ela.

A coisa é que ela ficou deslumbrada com o irmão mais velho. Com seu atual esposo, o de 30, e então deixou o mais novo, abandonou o de 16, o tio da menina.

Este... naquela época, foi e disse ao seu irmão, ao de 30, que deixasse em paz a sua namorada! A de 16, que hoje é a mãe da menina, e, sabem o que respondeu o de 30? "... ela é muito madura pra você... Arruma uma mais nova." (*sério*) E se casaram.

Se foram felizes? Para todo o sempre? Sei lá, que me importa? Tiveram uma menina. (*risos*)

E claro, quando eles tiveram a menina, o tio viu a oportunidade perfeita para a vingança e esperou exatamente 16 anos, 16 anos, dia após dia, para vingar-se.

A menina facilmente se apaixonou pelo tio, que a dobrou e desdobrou de diversas maneiras, até que um dia ele se levanta, vai em direção ao irmão e diz: Sabe o quê? Você lembra aquela menina mais nova que você me recomendou? Lembra? Encontrei a mulher mais nova que há 16 anos você me recomendou... Lembra? Adivinha quem é?

Uma explosão nuclear seria a definição perfeita para explicar o que aconteceu!

Mas esperem isso não é tudo, ainda tem mais, sempre tem mais.

O irmão mais velho percebeu que se demonstrasse fúria pelo que seu irmão caçula havia feito com sua filha... Repito: o irmão mais velho percebeu que se demonstrasse fúria pelo que seu irmão caçula havia feito com sua filha, o irmão mais novo teria vencido.

Então, disse, ao irmão mais novo, que ele achava ótimo que estivessem juntos.

Que sua filha estava muito feliz. E que se sua filha estivesse feliz, então ele também estaria... feliz.

Então o tio explodiu de raiva.

Novamente sua vingança não estava funcionando!

Mas esperem isso não é tudo, ainda tem mais, sempre tem mais. Encontraram-se no quarto da menina, ela e o tio, a menina e o tio. Então o tio lhe disse uma sequência de barbaridades, que era sua putinha, e nem sequer isso, e coisas muito mais terríveis. Que definitivamente a abandonava. A vingança concluída. A menina se deprimiu em magnitude jamais vista. Sete tentativas de suicídio! Sete!

O pai sofria como sua filha. Era insuportável! É aqui então que começa a tragédia. Sempre tem uma tragédia!

Uma noite o pai se encontrou com seu irmão, com o tio dela.

Deu-lhe, gentilmente, sete tiros. Um por cada vez que sua filha tentou se matar, e ainda tem mais, depois, depois o cortou em 16 pedaços, pedacinhos, um por cada ano de vida de sua filha.

Tragédia total.

A menina quebrou... Tchau... Pirou... Deu um retrocesso. Sua mente é de sete anos. Como as vezes que tentou... Bom... Já sabem.

A mãe e o pai enterraram o corpo no jardim.

O pai segue vivendo como se nada tivesse acontecido.

Isso é o pior para a mãe, que não pode viver se não toma uns vinte comprimidos por dia.

Mas o único que realmente não pode mais viver... É o tio... Porque o mataram... Lembram que acabei de contar que... Bom...

(Pausa) Entendem então?

É como uma ferida, claro, não é uma ferida física, não.

Mas na menina lhe dói como se fosse, ou muito pior.

Mas esperem isso não é tudo, ainda tem mais, sempre tem mais.

Música alta. Coreografia da mãe ensinando a menina, na poltrona.

Logo o pai e o tio começam a lutar. O pai agarra a arma e dispara sete vezes contra o tio. Música em off.

O enterro 1

A mãe sentada numa cadeira olha para frente. O pai passa por trás arrastando um saco preto ou ao tio cheio de sangue, tanto faz.

Pai: Vai me ajudar, ou não? *(pára e olha para ela)*

Não entendo... Por que você fica aí sem fazer nem dizer nada?

Afinal de contas a ideia foi sua.

Mãe: Eu não estava falava sério.

Pai: (*Tirando sarro*) Eu não falava sério... Vai! Me ajuda a enterrá-lo no quintal.

Mãe: No meu quintal?

Pai: Ehh... Eu pensava em pendurá-lo na parede da sala, mas... Não sei, não me convence, acho que vai ficar bem melhor enterrado no quintal.

Mãe: Como pode ser tão cínico...?

Pai: A ideia não foi minha...

Mãe: (*Reagindo*) Eu não falava sério!

Pai: (*Reagindo mais forte*) Tarde! Houvesse falado antes! Agora é tarde demais! Aliás, você o queria tão morto quanto eu.

Mãe: Mas...

Pai: Mas nada. Você é tão assassina quanto eu. Me ajuda a enterrá-lo.

Mãe: Não posso, não ia conseguir olhar pra a cara dele.

Pai: Não se preocupe, não dá pra ver a cara dele.

Mãe: (*Pausa*) Como assim não dá para ver a cara dele?

Pai: Eu parti a cara dele em dois... Ou em três pedaços, sei lá.

Mãe: O quê?

Pai: Foi ótimo. Você lembra que eu sempre falava que ia partir a cara daquele que mexesse com minha filha? Bom... Tá aí. Para aqueles que falam que eu não sou um homem de palavra.

Mãe: Você partiu a cara dele?

Pai: Não foi só a cara, não! (*risos*). ...também cada pedacinho do seu corpo... Partidinho em dois... Ou três.

Pausa

Fica mais fácil para enterrar.

Em vez de ter que fazer um buraco grande e profundo, a gente faz vários pequeninhos.

Começa a fazer mímica, como que brincando.

Então aqui colocamos a mandíbula com a orelhinha... aqui o plexo torácico e aqui todos os dedinhos.

E depois, para que não pensem que eu não gostava de meu irmão, em cada buraquinho colocamos uma plantinha.

E assim, por exemplo, esta flor que crescerá aqui neste buraco se chamará Pedacinhos da Pernitus de nosso queridíssimo e amado...

Mãe: Pára! Pára!

Pai: (*Ri como desfrutando do sofrimento da mãe, logo pausa. Volta a arrastar o saco*) Bom... Vai me ajudar, ou não?

...meu amorcinhos cadavericus....

(*Ri da própria piada*) Amorzinhus cadavericus...

Ri escandalosamente até notar que ela não ri; então pára de repente, vai até ela e levanta pelos cabelos e a joga com força no chão.

Me ajuda!!!!...amorcinhos cadavericus...

A protegida

Menina: Não vai falar comigo? Continua brava?

Boneca: Você falou que ia me proteger.

Menina: É que...

Boneca: Ela tentou me matar! Eu te falei que ela queria me matar!!

Menina: Sim, mas...

Boneca: E você não fez nada!

Menina: Desculpa! Eu prometo que ela nunca mais vai tocar em você, vou te proteger, eu te protejo.

Boneca: E você? Quem vai proteger você?

Menina: Eu? Meu pai vai me proteger... Ele sempre me protegeu... Papai sempre cuidou que ninguém me fizesse mal. Papai...

Boneca: Teu pai morreu! Aceita! Temos que aceitar que estamos sozinhas!

Menina: Não, ele não morreu.

Boneca: Você tem razão, ele não morreu. Foi a sua mãe que matou ele, o que não é a mesma coisa.

Menina: É que ela...

Boneca: Ela nada! Não pode justificar aquele monstro. Matou! Matou porque te protegia. Protegia você como eu te protejo... Mas agora é você que tem que me proteger.

Não se dá conta? Ela matou seu pai e agora quer me matar também!

Menina: Sim, já falei...

Boneca: Me protege!

Menina: Fica tranquila!

(A abraça e acaricia) Passou, passou... Não vai acontecer nada com você, ninguém vai tocar em você.

Eu vou te proteger, vou te proteger.

A MORTE

Cadeira vazia, a mãe fala à cadeira como se o pai ali estivesse, ou talvez esteja.

Mãe: Posso entrar? Eu sei que você está no banheiro... Sim... Eu sei que é a única coisa que você pede na vida... Sim, sim... Perdão.

(Se assusta)

Não! Não! Na cara não! Não me bate, por favor! Eu só queria te dizer uma coisa!

(Tranquiliza-se)

Tem uma música que não sai da minha cabeça há vários dias. *(canta)*

Entendeu?

Tenho muitas coisas que ficaram por dizer.

Tirando uma faca e cravando a faca na cadeira, como matando o pai, ou talvez o mate.

Você entendeu?

Esfaqueando várias vezes.

Você entendeu filho da puta?!

Você entendeu? Entendeu?!

(Se acalma)

Mas eu não quero falar com você agora.

O enterro 2

A menina sentada olhando para frente.

O mordomo passa por trás arrastando um saco preto ou o cadáver do tio e o do pai, como queira, e os deixa de um lado da cena.

A mãe chega com o Mordomo e se senta ao lado dela.

Mãe: O que houve? Aconteceu alguma coisa e a mamãe não ficou sabendo?

Pausa. Olha para ela.

O que foi? Não está feliz?

Menina: *(Muito assustada)* Por que você fez isso, mamãe?

Mãe: Como por que eu fiz isso?

(*Rindo*) Como por que eu fiz isso?

(*Seria*) Foi por você meu amor... Por você.

Menina: Mas...

Mãe: Mas nada! Ele estava te fazendo mal, sabia?

E ele fazia mal pra mim também, ele me batia... Pro meu bem, dizia...

20 anos com ele, 20 anos apanhando dele...

Mas isso já não me importava, o pior era o que fazia com você, meu amor.

Você não percebe?

Estava te deixando retardada. Sempre te tratou como uma criança.

Ele estava te fazendo mal... E se fazia mal para si próprio também, sabia?

Pausa.

Continuam falando, todos os personagens repetem isto, mas mais baixinho.

É hora de que você entenda...

E pela forma que você fala, sabe?

Você já não é uma criança, não tem mais cinco anos.

Você parece uma tonta falando assim.

Essa não é a forma, nem o tonzinho que uma mulherzinha como você deve falar.

Porque você já é uma mulherzinha, não é?

Quer dizer... Você não é uma... Sei lá... Uma boneca!

Quer dizer, não fica brava. Mas também é pela boneca, entende?

Uma mulherzinha como você já não precisa dessa boneca.

“O que vou fazer então?”, você deve se perguntar...

Bom... Você pode começar a fazer amiguinhas... E... Amiguinhos.

É por você que eu falo.

Eu e seu pai estamos muito preocupados.

Aponta o saco preto.

Não é bonito que as pessoas te vejam sempre como uma menina, com essa boneca estúpida pra lá e pra cá e essa forma de falar que você arrumou... Entendeu?

E pro seu bem, é pro seu próprio bem.

Uma coisa de cada vez.

Primeiro eu cuido do seu pai...
Outro dia cuido da bonequinha.

Sempre tem mais 2

Agachado limpa o cadáver do Tio.

Mordomo: E é como uma vingança terrível.
Entendem?

E como uma morte em vida.

Porque o Tio matou a menina quando a abandonou, quer dizer não a matou de verdade, não fisicamente, mas de alguma forma a matou, não? Espiritualmente, talvez?

E o Pai matou o Tio, nesse caso sim, foi fisicamente, e se lembram? O cortou em 16 pedacinhos, um por cada ano de sua filha.

E a Mãe. Matou o Pai. Fisicamente também.

E o cortou em 20 pedacinhos, um por cada ano de tortura que viveram juntos.

E é uma tragédia. Uma tragédia terrível.

O Tio mata sentimentalmente a menina.

O Pai mata fisicamente o Tio e tortura fisicamente a Mãe.

A Mãe mata fisicamente o Pai, tortura psicologicamente a Nena e tenta matar fisicamente a Boneca.

É como uma vingança terrível entendeu?

Porque a vingança do Tio... Finalmente se faz realidade.

Arruína a família toda, para sempre.

Mas esperem isso não é tudo, ainda tem mais, sempre tem mais.

A antessala da verdade

Mesma música que cantou a Mãe no principio (Mina).

O Mordomo, por ordem da Nena, mata a Mãe.

Ele traz os três corpos e os alinha na frente.

Os cadáveres dançam no chão, depois morrem.

Boneca: Ela é uma criança, ela se penteia como uma criança, ela se veste como uma criança, ela age como uma criança, ela usa uma saia extremamente curta, mas é uma criança. Estamos sentados na escuridão, todos a assistimos atuar na peça do final do ano, com seus coleguinhas. E olhamos, e vemos que a saíinha extremamente curta e pensamos que

essa saíinha curta fica ótima nela, mesmo sendo uma criança. E opa, faz um movimento grande e a saíinha sobe um pouquinho, dá pra ver a calcinha... Branca... E agora está dançando e a saíinha está subindo enquanto dança... Subiu! Agora dá pra ver o bumbunzinho. A bundinha tão novinha. E pensamos que seria tão bom poder tocar uma bundinha assim de menininha. Vemos a calcinha e a bundinha da menina e pensamos que é tão bonita... Mas sabemos que é feio, sabemos que isso não se pode fazer, que está mal. Mas seguimos olhando, seguimos vendo a bundinha e pensamos que com pensá-lo não fazemos mal a ninguém! Então pensamos, imaginamos, vemos a bundinha novinha da criança e imaginamos que lindo seria tocá-la, imaginamos nossa mão grande sobre a bundinha frágil e inocente que quer ser tocada. E imaginamos como abaixamos a calcinha e deixamos descoberta sua bundinha com essa pele nova e esse cheirinho de criança e nos excitamos. E um dia não pensamos mais e fazemos.

A verdade

Boneca: Vou morrer...

Menina: Por quê?

Boneca: Sua mãe vai me matar.

Menina: Você não vai morrer.

Boneca: Todos vamos morrer, é a única coisa certa da vida.

Menina: Você não morre, nós, pessoas é que morremos.

Boneca: Então, não vou morrer?

Menina: Não você vai viver para sempre.

Boneca: Mas eu vivo só na sua cabeça, na sua loucura, verdade?

Menina: Sei...

Boneca: Então quando você morrer eu também vou ...

Menina: Eu também não vou morrer.

Boneca: Não?

Menina: Não.

Boneca: Também não?

Menina: Não, porque para morrer, é preciso ter estado vivo, e eu nunca me senti viva de verdade. E se alguma vez sequer toquei a vida isso já foi há muito tempo atrás. Faz muito tempo que eu não estou viva. Assim vai ser impossível que eu morra.

Boneca: E sua mãe?

Menina: Que mãe?

Boneca: A sua.

Menina: Eu tinha uma mãe?

Boneca: Sim, que queria me matar.

Menina: Queria te matar?

Boneca: Sim, você não lembra?

Menina: Eu a matei!

Boneca: A sua mãe?

Menina: Sim, estava morta fazia tempo, eu apenas a enterrei. Agora ela vive na escuridão, no quintal, dentro de 50 buracos diferentes. Um burquinho por cada ano que arruinou minha vida, ou minha morte. No quintal tem 50 buracos dela, com 20 buraquinhos do meu Pai, mais os 16 buraquinhos do meu Tio. Eles estão mortos na escuridão.

Nós estamos mortas na luz.

Matei a ameaça de que te tirassem do meu lado.

Matei a morta que ameaçava nossa tranquila morte em vida.

Boneca: Agora somos só você e eu.

Pelos anos dos anos. Mortas. Olhando o quintal e os buraquinhos.

Olhando a escuridão dos mortos enterrados.

Menina: Até amanhã, minha bonequinha!

A Menina e a Boneca começam lentamente a acercasse.

De repente, se beijam, realmente com muito amor, se abraçam e se beijam.

A luz começa a se esfumazar.

Mordomo: Não!! Esperem!!

Por que estão indo?

Ainda tem mais!!

Sempre tem mais!!

FIM

3 O AUTOR DE *MI MUÑEQUITA*, GABRIEL CALDERÓN¹³

3.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO A AUTORES, COMPANHIAS E OBRAS DE TEATRO DO URUGUAI¹⁴

Na tentativa de fazer um breve excursus pela história do teatro uruguaio, temos que nos remeter ao ano de 1800, quando multidões compareciam à *Casa de Comedias*¹⁵, para ver as obras clássicas espanholas e do teatro universal. Neste cenário se destaca a figura de Trinidad Guevera.

Mais tarde apareceria o Circo Criollo¹⁶, que montando espetáculos que combinavam cenas do teatro popular e do circo, iriam alcançar os povoados com suas lonas. Possuiu um grande significado na difusão do teatro e na formação de platéia, principalmente no cenário rural.

Durante os conflitos do século XIX, as propostas teatrais sofreriam um retrocesso. Estabelecida a paz, a sociedade em conjunto dedicou-se à construção do Teatro Solís.¹⁷ Em um primeiro momento, o Solís foi pensado como cenário para óperas, para só depois hospedar as companhias teatrais em turnê.

No começo de 1900, aparecem na dramaturgia uruguaia autores como Florencio Sánchez (*Barranca abajo*) e Ernesto Herrera (*El león ciego*). Ambos os autores trabalharam personagens do mundo rural de forma muito realista, mas também criaram uma grande diversidade de tipos urbanos. Fizeram um teatro de grande popularidade. Ao mesmo tempo as companhias argentinas influenciavam significativamente a cena teatral uruguaia.

Na década de 1930, Carlos Brussa e seu elenco percorriam o interior do país com um teatro de muita qualidade, difundido autores como Sánchez, Herrera e também autores argentinos, espanhóis e da literatura universal.

¹³ Algumas informações foram fornecidas a mim pelo próprio autor, e também foram obtidas em <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/gabriel-calderon/>. Acesso em: 24 maio 2012.

¹⁴ Disponível em: <http://www.viajeauruguay.com/cultura/2/>. Acesso em 15 janeiro 2013.

¹⁵ Primeiro teatro de Montevideu, inaugurado no ano de 1793.

¹⁶ Primeira companhia uruguaia a montar um espetáculo identidade sul americana, ou seja, que deixou de imitar as artes européias.

¹⁷ Inaugurado em 1856, o Teatro Solís é o teatro mais importante do Uruguai.

Em 1937 aparece o *Teatro del Pueblo*, um grupo considerado de teatro independente. Em 1947 nasce a *Comedia Nacional* – mantida pelo Município de Monevidéu – que iria formar o primeiro elenco estável dedicado ao teatro, financiado pelo Estado e com foco na difusão dos autores nacionais. A primeira peça que representaram foi *El león ciego*, de Ernesto Herrera. *Processado 1040*, de Juan Carlos Patrón foi seu primeiro grande sucesso.

Até os anos 60, a qualidade da produção teatral foi uma constante, mas com o golpe de estado de 1973, e devido à censura e ao exílio, o teatro uruguaio decaiu de forma abrupta. Acabada a ditadura militar em 1984, gera-se em Uruguai uma atmosfera de liberdade política que iria propiciar a liberdade cultural. O fato mais destacado nesse momento é o retorno do grupo *El Galpón*,¹⁸ com o espetáculo *Artigas, General del Pueblo*, dirigida pelo mítico Atahualpa del Cioppo.

A partir desse momento, segundo Roger Mirza¹⁹, se produz a irrupção de uma nova geração de dramaturgos como Carlos Aguilera, Roberto Suárez, Mariana Percovich, Iván Solarich e Ricardo Prieto, para chegar à atualidade com jovens autores como Gabriel Calderón, Sergio Blanco, Marianella Morena e outros.

Estes dramaturgos começam a surgir na década de 90, uma década chave que de alguma maneira fecha o que foi o teatro da imediata pós-ditadura. A partir dos 90 começa a aparecer um novo tipo de teatro, um teatro de jovens, que são dramaturgos e diretores ao mesmo tempo. Eles procuram que o teatro gere estados e situações e fogem do narrativo ou do anedótico. Predomina o corpo dos atores na cena, o contato com o público em nível sensorial e emocional, e não puramente discursivo. Esses dramaturgos-diretores invertem a relação texto-espetáculo, agora o espetáculo nasce em cena e depois se escreve. A dramaturgia se constrói a partir dali.

Despontando na última década, Gabriel Calderón, que faz parte desse grupo de dramaturgos-diretores, transformou-se no centro de uma renovação do teatro uruguaio. Sua proposta inovadora e a formação de

¹⁸ Os integrantes do grupo *El Galpón* se asilam na Embaixada do México após a ditadura militar fechar a instituição e expropriar todos os bens. O grupo realiza 2.500 apresentações no México denunciando a situação do Uruguai. Os integrantes que não conseguiram fugir organizaram, dentro das prisões, outros grupos de teatro.

¹⁹ Disponível em: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/12/decada-mutante/>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

platéia cativa chamaram a atenção não só da classe artística e da crítica, como do público em geral.

3.1.1 O contexto histórico

Calderón faz parte da geração pós-ditadura. Cresce num país que tenta se reafirmar democraticamente após 11 anos de governo militar. Os jovens dessa geração buscam ser reconhecidos como cidadãos de um país formado majoritariamente por velhos e que vinha de um dos momentos mais traumáticos da história, procuram dar uma identidade a um país que já a tinha perdido após suportar uma crise após outra.

Do final dos anos 90 até o ano de 2002 o Uruguai sofre uma das piores crises econômicas da sua história, em contrapartida em termos culturais o país começa a viver uma fase marcante. O rock vivia um momento inédito, era o auge de bandas como *La Vela Puerca*, *No Te Va Gustar* e *El Cuarteto de Nos*, atualmente reconhecidas nas Américas e na Europa.

No cinema, a dupla de diretores Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll já tinha estreado *25 Watts* (2001), filme que conta de forma simples e com muito humor, as particularidades do cotidiano na vida de três jovens em uma cidade como Montevideú. Com este filme e o que estrearia na sequência, *Whisky* (2004), ganhariam uma infinidade de prêmios internacionais. Esses filmes são um marco na história do cinema uruguaio.

Do chamado *underground* rio-platense, surge o artista Dani Umpi, com uma boa recepção por parte da crítica e do público. Umpi, em um primeiro momento, vai se destacar na área musical, para depois passar pelas artes cênicas e as letras. A falta da geração anterior que tinha ido embora do país por causa da escassez de oportunidades era sentida por esses jovens, que percebiam que a geração que ainda vivia no Uruguai lhes levava mais de 20 anos de diferença, uma brecha muito grande no modo de pensar, de agir e de perceber o mundo.

Nesse cenário cultural aparece Gabriel Calderón, que estreia *Mi Muñequita* em outubro de 2004. Uma obra de ruptura no teatro uruguaio, um marco que coloca o autor em um lugar privilegiado das artes cênicas latino-americanas.

3.2 O AUTOR, GABRIEL CALDERÓN²⁰

Desde sua aparição na cena teatral montevidéana, Gabriel Calderón, nascido em Montevidéu, Uruguai, em 1982, vem dando uma cara nova ao teatro uruguaio. Sendo muito jovem, impressionou pela ousadia de seus textos, os quais foram tomando conta do Teatro Circular, um dos mais tradicionais da capital uruguaia. Atualmente é apontado como um dos expoentes da dramaturgia latino-americana.

Calderón é um jovem diretor, dramaturgo e gestor cultural que, com apenas 23 anos, chamou a atenção da crítica e da classe artística montevidéana por manter simultaneamente três produções em cartaz na capital uruguaia. Não podemos nos esquecer da idiossincrasia do povo uruguaio, de alguma maneira conservador, que até esse momento não concebia que um dramaturgo ou diretor respeitável pudesse contar menos de quarenta anos de idade. Esse novo dramaturgo estava lotando teatros em horários alternativos, com duas obras de sua autoria em cartaz e uma terceira, a qual dirigia e na qual atuava.

Sua estreia como diretor foi em 2001 com *Más vale solo*, no Encontro de Teatro Jovem de Montevidéu, onde recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e menção de Melhor Dramaturgia. Na sua estreia como diretor profissional, com *Taurus* (2003), foi indicado ao prêmio *Florencio Sanchez* como revelação. Calderón começou trabalhando em cumplicidade com o Teatro Circular, sobre o qual afirmou que “é o único do seu porte que arriscaria descobrir jovens autores e diretores, a maioria desconhecidos por não conseguir um lugar onde se apresentar”²¹.

Calderón tornou-se o centro de uma renovação do teatro uruguaio, não apenas por sua jovem idade e pela ruptura de suas propostas, mas também porque suas peças levaram um público também jovem às salas, que não costumava ir ao teatro. Em 2005, e com apenas 22 anos, ganha o prêmio *Florencio Sanchez*, maior prêmio das artes cênicas do país outorgado pela Associação de Críticos de Teatro do Uruguai, pela direção do espetáculo *Morir*.

²⁰ Algumas informações foram fornecidas a mim pelo próprio autor, e também foram obtidas em <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/gabriel-calderon/>. Acesso em: 24 maio 2012.

²¹ Em entrevista concedida em 2005 à jornalista Macarena Langlieb, do site Espaço Latino: http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/langlieb/gabriel_calderon_talento.htm. Acesso em: 24 maio 2012. Tradução minha: “es la única en su tipo que se arriesga a descubrir autores y directores jóvenes, desconocidos en su mayoría por no encontrar un lugar en el medio”.

Dentre seus espetáculos estão: *Más vale solo*, primeiro prêmio e melhor espetáculo, além de menção à melhor dramaturgia no 11º Encontro de Teatro Jovem em Montevideu; *Taurus-el juego* (2003), indicado ao *Florencio Sanchez* por dramaturgia e direção; *Mi Muñequita-la farsa* (2004), com o qual obteve seis indicações ao *Florencio Sanchez*, sendo: Melhor espetáculo; Melhor direção; Melhor elenco; Melhor texto de autor nacional e duas atuações revelação; *Uz, el pueblo* (2006); *Morir* de Sergi Belbel (2005); *Los restos de Ana*; *Las Nenas de Pepe* (2007); *Obscena*, Prêmio Iris de 2008. *Or – tal vez la vida sea ridícula* (2010), *Edmond* (2011) e *Ex, que revienten los actores* (2012), estreada em Paris.

Em 2005 recebeu o prêmio *Florencio Sanchez* de Melhor Diretor do ano junto a Martin Inthamoussú e Melhor Espetáculo da temporada pela peça *Morir*. Como autor recebe o Primeiro Prêmio, Primeira Menção e Segunda Menção Especial do Concurso da Nova Dramaturgia, organizado pelo Instituto Internacional de Teatro do Uruguai, por três peças diferentes, *Más vale solo*, *Mi Muñequita – la farsa* e *Las buenas muertas* (2003).

Obteve também menção honorífica do Fundo Nacional do Teatro por sua peça *El callejón de los ateos* (2005), e menção honrosa no concurso Literário Municipal por *Mi pequeño mundo pornô* (2006).

Calderón escreveu mais de 20 obras teatrais e teve seu trabalho reconhecido com diferentes prêmios, além dos já citados o Prêmio *Morosoli* pelo seu aporte à cultura nacional na sua curta trajetória, e Prêmio a jovens talentos de 2006, outorgado pela Fundação *Bank of Boston*. Em 2004, foi contemplado pela Fundação Carolina com uma bolsa para realizar na Espanha o “Curso de profissionais em dramaturgia e direção de Teatro”. Em 2004, 2005 e 2006 participa dos “Encontros internacionais de jovens dramaturgos”, realizados em Córdoba, Argentina.

Em 2009 foi convocado pela Sala Beckett, dirigida por Sanchis Sinisterra, da cidade de Barcelona – Espanha, para ministrar a oficina internacional “*Entre lo obeso y lo escuálido*”, sobre os modos de atuação. Também em 2009 é aceito para a Residência Internacional da *Royal Court Theatre* de Londres no seu programa internacional, onde escreve seu texto *OR-tal vez la vida sea ridícula*.

Em 2011 se torna membro do *Lincoln Center Theater Directors Lab*, e artista residente do *Théâtre des Quartiers d'Ivry* em Paris, França. Durante os meses de março e abril de 2013 teve sua Trilogia *Uz/Or/Ex* apresentada no projeto *Radical Calderón*, na capital francesa.

Criou e colaborou em mais de 25 espetáculos de teatro e dança da *Complot – Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas* da qual é cofundador em 2005 junto a Martin Inthamossú e à qual tem se integrado importantes artistas como Mariana Percovich, Ramiro Perdomo e Sergio Blanco.

Suas obras foram representadas em países como Argentina, Brasil, Panamá, Peru, Espanha, França e México. Seus textos já foram traduzidos para o francês, alemão, inglês e português.

Também atuou como gestor cultural, onde se destacou pelo seu trabalho como Coordenador Geral da Secretaria Executiva do Bicentenário do Uruguai (2011) e Diretor Geral de Projetos Culturais da Direção Nacional de Cultura do MEC, Uruguai (2006-2010). Em 2009 é convidado como representante uruguaio para a Cúpula Mundial das Artes e Cultura organizada pela Federação Internacional de Conselhos de Arte e Agências Culturais (FICAAC) e pelo Conselho Nacional das Artes da África do Sul (NAC). Também foi diretor do ENCONSTRUXION, plataforma de jovens criadores cênicos do Uruguai (2006) e Coordenador de Conteúdos e Protocolo Internacional do Festival “MONTEVIDEO SITIADA 2005”.

3.3 GABRIEL CALDERÓN E SEUS ESTÍMULOS CRIATIVOS

Segundo Calderón, em entrevista concedida à Macarena Langlieb²², são diversos os motivos que atuam como estímulo para sua escrita. No caso de *Las buenas muertas* foi uma manchete que noticiava o assassinato de duas idosas que disparou a ideia da peça. Com *Mi Muñequita - la farsa*, afirma que a intenção era escrever uma história simples, mas sua estrutura narrativa foi se tornando mais complexa, quase comprometendo a compreensão e a adição do humor que lhe é característico.

Em outros casos como *Or* e *Un día en la vida de Monseñor Nicolás Rasguño*, os estímulos criativos foram declarações dadas à imprensa. No primeiro caso pelo presidente do Uruguai, José Mujica, e no segundo, pelo Arcebispo Monsenhor Nicolás Cotugno, máxima autoridade da Igreja Católica no Uruguai.

²² Em entrevista concedida em 2005 à jornalista Macarena Langlieb, do site Espaço Latino: http://www.lettras-uruguay.espaciolatino.com/langleib/gabriel_calderon_talento.htm. Acesso em: 24 maio 2013.

Os processos de Calderón com os espetáculos, sobretudo nos de sua autoria e em que desempenha também o papel de diretor, são sempre coletivos. Ele conta que, em princípio, nunca tem muito claro para onde quer ir. Pensa que os atores têm que respeitar o conceito da obra, mas por várias vezes as palavras escritas no texto não são naturais para o ator, não se adéquam, e eles mesmos propõem as alterações. Outras vezes um ator chega com uma ideia que ele acha interessante, e então Calderón se decide por mudar uma cena para colocar em prática a ideia do ator.

É um diretor que realmente acredita no processo coletivo, em suas próprias palavras:

Só sei trabalhar com a opinião de todos os criadores, do iluminador ao figurinista, passando por todos os envolvidos. A maioria das coisas são ideias dos atores e da equipe técnica. Meu trabalho é saber quais são boas para o espetáculo e quais não, e uma vez que estão todas aí, organizá-las (CALDERÓN, Gabriel. Em: http://www.letas-uruguay.espaciolatino.com/angleib/gabriel_calderon_talento.htm. Acesso em: 24 maio 13).²³

Ao ler os textos e ao assistir as obras de Calderón encenadas por ele próprio, percebe-se o seu gosto pela provocação. Ele procura a reação da plateia, busca mobilizar o espectador, arrancá-lo da situação de conforto. Não há interesse em que o ator se converta em um personagem, mas sim na tensão do ator interpretando a personagem. Ele quer que a peça dialogue com o público. Para Calderón o teatro é um jogo que se joga na cena, não no papel.

3.4 COMO NASCE *MI MUÑEQUITA-LA FARSA*

Fazia um bom tempo que uma ideia vinha me martelando a cabeça: uma obra que fosse um espiral de mortes. Quando uma morte ocorre, outras acontecem imediatamente. Pensei na minha obra como se existisse esse campo morfogenético, não entre os indivíduos, mas entre fatos de uma

²³ Tradução de minha autoria. “Solo sé trabajar con la opinión de todos los creadores, desde el iluminador hasta la vestuarista, pasando por todos los roles. La mayoría de las cosas se les ocurren a los actores y a los plásticos. Mi trabajo es saber cuáles son buenas para el espectáculo cuales no, y una vez que están todas, ensamblarlas”.

mesma natureza. Então, eu diria, uma vez que uma morte aparece num determinado modelo organizacional (por exemplo, uma família) seria mais fácil outras mortes acontecerem em diferentes partes ou lugares do mesmo modelo (CALDERÓN, 2006, [s.p]).²⁴

Em 2003, durante o terceiro ano do curso da EMAD (Escuela Nacional de Arte Dramático), Calderón e seus colegas procuravam um texto para apresentar no Encontro Anual de Teatro Jovem. A proposta do grupo foi a de montar uma peça de Calderón chamada *Mi Muñequita*. O autor se opôs em um primeiro momento, porque, segundo ele, já fazia cinco anos que havia escrito o texto e já havia perdido o interesse por ele.

Segundo o próprio Calderón relata no prólogo de *Mi Muñequita*, após a insistência dos colegas decidiu-se que esta seria a obra com a qual iriam trabalhar para o Encontro Anual. A ideia que finalmente daria vida à montagem era a de contar uma história cruel, mas sem remarcar a crueldade, muito pelo contrário, esquivando-a, brincando com ela, fazendo de conta que ela não existia. Se tudo ocorresse como eles imaginavam, a crueldade se projetaria a partir de um lugar desconhecido.

Foi um trabalho de experimentação com os atores, um grande laboratório. Desde o começo do projeto as coreografias, características fundamentais na montagem final, já estavam presentes de forma intuitiva.

O processo de ensaios foi modificando muito a peça original. Surgiram canções, personagens foram eliminados, novos textos foram escritos e a abordagem mudou.

Em um primeiro momento, por exemplo, o atual *Mayordomo* era uma personagem feminina chamada *Relatora*. Uma atriz começou ensaiando, mas depois foi substituída por um ator, o qual descobriu que esse personagem poderia ser o mordomo da família, e assim foi.

Existia também, em uma primeira versão do texto original, a *Vendedora*, personagem que só aparecia na cena em que se vende a

²⁴ Tradução de minha autoria:

“Había una idea que me daba vuelta en la cabeza hace buen tiempo: una obra que fuera un espiral de muertes. Cuando una muerte se da lugar, otras le suceden inmediatamente. Pensé mi obra, como si existiera este campo morfogenético no entre los individuos, sino entre los hechos de una misma naturaleza. Diría entonces, una vez que una muerte aparece en un determinado modelo de organización (una familia por ejemplo) será más fácil para otras muertes aparecer en diferentes partes o lugares del mismo modelo.”

Muñequita, mas finalmente foi decidido que o *Tio* assumiria o texto e faria a cena da venda.

Outro exemplo das modificações que aconteceram no texto é o caso da *Madre*, que na montagem final canta músicas italianas, além de falar em um italiano claramente falso em alguns momentos da obra. Esses aportes da personagem da *Madre*, como outros feitos pelos atores do elenco, foram omitidos propositalmente do texto escrito. Calderón achou por bem conferir certa individualidade ao texto, certa neutralidade, algo que permitisse a futuros encenadores e atores a criação de novas dramaturgias.

As mudanças se deram de tal forma, que, ao final, a decisão foi que o importante não era o quê se contava e sim a maneira que se contava. Todas as mudanças significativas foram inseridas no texto escrito, que seria publicado dois anos após a estreia da montagem dirigida pelo autor. Esse texto é produto da escrita original de Gabriel Calderón, da montagem da obra, do aporte dos atores e da reação do público; ou seja, se tornou um texto de autoria coletiva.

Após sete meses de ensaios a primeira encenação de *Mi Muñequita* estreou à meia-noite de um sábado no Teatro Circular, horário inédito de função na capital montevideana, e se transformou em um sucesso de público e crítica poucas vezes visto.

Uma das principais características que chamaram muito a atenção quando da estreia, era a encenação da peça por artistas muito jovens. O mais velho não contava mais que 25 anos de idade. O próprio Calderón somava 22 anos em um meio que considerava “novos diretores” os profissionais beirando os 40. Era um grupo de “crianças” contando uma história de adultos. Uma história que o próprio autor define como “[...] um diabólico jogo de papéis traduzido em uma farsa com um fundo cômico” (CALDERÓN, 2006, p. 10).²⁵

Por ser uma história densa, que retratava a crítica situação familiar de uma criança em uma atmosfera opressiva permeada por relações transtornadas, porém com um humor negro e bastante presente, os artistas se viram obrigados, segundo relata Calderón ainda no prólogo da obra, a criar um subtítulo providencial para o espetáculo: *Mi Muñequita - la farsa*. Com isso justificou-se que toda a encenação, as atuações dos atores, a música, a forma de dançar, levassem a desestruturar o ambiente opressivo, marcando em todo momento a

²⁵ Tradução minha. “[...] un diabólico juego de roles traducido en una farsa con trasfondo cômico”.

teatralidade do fato. Sempre lembrando que se está num teatro, que são atores e que os fatos, ali, não estão acontecendo de verdade.

Nos anexos A, B, C e D há críticas do espetáculo e do trabalho de Calderón como um todo, além de informações sobre as apresentações e encenações em outros países.

3.5 ENTREVISTANDO O DRAMATURGO

Após ingressar no núcleo de pesquisa dirigido por Sergio Romanelli, o NUPROC, e me interessar pelos processos criativos, para mim foi natural trabalhar com o texto de Calderón. Sem saber ainda qual seria o foco de minha pesquisa dentro do projeto *Mi Muñequita*, enviei via internet uma série de perguntas ao dramaturgo uruguaio. Essa entrevista, realizada em duas partes no mês de outubro de 2010, é a que segue.

1) Como autor como é o seu processo de criação?

É completamente solitário, até que o trabalho não esteja terminado não mostro para ninguém.

2) Como nasceu *Mi Muñequita*?

Uma amiga me pediu que escrevesse uma peça para duas atrizes, e fiquei com a ideia de escrever uma história de uma menina e sua boneca. Acabou com seis personagens e elas não quiseram montar. É a *Muñequita* que conhecemos hoje.

3) Existem manuscritos de quando você escreveu *Mi Muñequita*? Você costuma guardá-los?

Houve em algum momento alguns rascunhos, folhas onde escrevi algumas coisas, onde desenhei a espiral de mortes que iria fazer. Mas não guardei. Agora estou mais cuidadoso com minhas anotações, naquela época não guardava nada.

4) Você se vale de algumas ferramentas enquanto está criando? Realiza algum tipo de pesquisa na internet?

Sim, geralmente quando vou tratar certo tema, compro livros que vou sublinhando durante a leitura. Em geral deixo a ideia dentro da minha cabeça durante algum tempo, um ano. A obra vai tomando forma na minha cabeça, as ideias centrais, os conflitos, até que um dia, sento e

escrevo de uma vez só. Enquanto escrevo, durante esses dias, releio os livros sublinhados, leio na internet, etc.

5) Você falou que se utiliza da leitura e do cinema como elementos ou ferramentas as quais recorre durante os seus processos criativos. O que você estava lendo enquanto escrevia *Mi Muñequita*?

Na verdade *Mi Muñequita* foi o começo de tudo. Antes da *Muñequita* não lia e também não assistia filmes como elementos que me auxiliassem no meu processo. Como todo começo, foi meio caótico, nem um pouco sistematizado. Lembro que no começo só tinha a ideia de fazer uma espiral de mortes, a ideia de que uma vez que num núcleo de pessoas aparecesse uma morte, um assassinato, seria mais fácil para os seguintes integrantes do grupo fazer a mesma coisa.

6) Em quem você mais pensa enquanto está escrevendo?

Principalmente penso nos atores, sempre quero que o texto seja de interesse dos atores, que gostem de fazer, eu rio de alguns mecanismos que vão resultar divertidos de interpretar. Como também atuo, conheço a cena como ator. Eu me considero a mim mesmo como leitor especializado e como meu espectador ideal, vou visualizando a obra enquanto a escrevo.

7) Você se coloca limites na tripla função de dramaturgo, diretor e ator?

Sim, como dramaturgo eu sei que se o texto está escrito quando começo a trabalhar com os grupos, dou espaço ao diretor para ele modificar o texto como ele quiser. Nunca teve em meus processos aquela coisa de defender o texto, de achar que ele é intocável. O diretor e o grupo são os que tomam as decisões sobre o material. Nos casos em que atuo, se também dirijo, tenho que conviver com os dois papéis. Geralmente prefiro estar codirigindo para trabalhar como ator, já que é muito perigoso para o ator se olhar de fora, da posição de diretor.

8) Acha que se beneficia na codireção?

Sim. A direção é muito solitária, é uma responsabilidade muito grande. Acho a codireção um caminho natural que eu gosto para engrandecer o processo.

9) A história pessoal de cada ator tem algum peso na escolha do elenco?

Totalmente, mais que com atores, eu trabalho com pessoas. É a pessoa indicada, que a partir da sua vida pode me oferecer sua riqueza. Se tivesse que escolher, prefiro uma pessoa rica na sua história, mesmo que tivesse alguma limitação na atuação. Com o correr do tempo tenho percebido que são os processos que determinam os resultados e não um bom texto, um bom diretor ou bons atores.

10) Qual é a maior preocupação na hora de dar forma a um espetáculo?

O trabalho com o ator. Isso aprendi com Mariana Percovich, de trabalhar com ela e assistir seus espetáculos. A preocupação com o ator nesses momentos se refere ao seu estado. Não apenas que compreenda e fale o texto, mas que esteja num estado que permita um bom sistema de relações com os outros atores. Sendo assim o espectador começa a ver (o que é dito) sem haver a necessidade de que eles digam.²⁶

11) Procura a perfeição em algum momento do processo teatral?

Procuo sim, mas não fico frustrado por não alcançá-la. Acho muito mais interessante ter grupos de pessoas que anseiam a perfeição e que estão longe de consegui-la. Como espectador prefiro descobrir algum minuto maravilhoso de algo que não estava esperando. Mesmo que nada funcione, eu pretendo que o grupo o intente todas as noites. Procuo contundência mais que a palavra sucesso, que a nossa proposta não tenha debilidades no que se refere ao que se quer dizer e fazer. Não é fácil.²⁷

11) Sente que já ficou próximo disso?

Ultimamente sinto que estou me aproximando cada vez mais deste sistema de trabalho total como um grupo que se convence de uma proposta. Posso falar que até *Las nenas de Pepe* era bastante

²⁶ Resposta em entrevista concedida à jornalista Mariángel Solomitado do jornal *El País* de Montevidéu, Uruguai, em 2010.

²⁷ Idem.

inconsciente deste processo, mesmo que antes o tenha alcançado, por exemplo, com *Mi Muñequita. Obscena, Or – tal vez la vida sea ridícula* e *Kassandra*, são processos nos que sinto que estou me aproximando dessa sensação.

12) Escreve à mão ou vai diretamente ao computador?

Escrevo à mão para depois passar para o computador. Não sempre, mas gosto do processo da reescritura que implica passar do papel para o PC.

13) Novas ideias interferem no processo de escrita?

O tempo todo me surgem ideias que mudam a obra. Acontece em um tempo curto, porque escrevo rápido, então enquanto escrevo me deixo tentar por uma palavra e às vezes me surpreende uma ideia que me faz mudar toda a obra, e eu gosto de ir atrás dessa ideia, mas, com cuidado, porque a excitação da escrita pode nublar os meses de pensamento.

14) Em que lugar da futura montagem imagina o texto?

Sempre penso que faz parte de um todo, como um meio, um intermédio, penso no que irão pensar aqueles que vão ler, trato de traduzir e explicar a cena, mas não em detalhes; prefiro sugerir, tratar de sentir os motores da intenção.

4 *MI MUÑEQUITA NO BRASIL*

O texto chegou ao Brasil depois que em uma das minhas viagens ao Uruguai comprei vários textos, entre eles o de *Mi Muñequita*. Após uma primeira leitura tive a sensação que não seria só mais um texto. Apresentei o texto à atriz e produtora Milena Moraes. Algum tempo depois Milena mostrou o texto a Renato Turnes, já pensando nele para dirigir a encenação.

A montagem deste espetáculo foi viabilizada através do Prêmio Municipal de Incentivo à Cultura da Fundação Franklin Cascaes, em 2008, e circulou pelo estado através do projeto EmCena Catarina (SESC/SC), em 2009. Ainda no mesmo ano o espetáculo foi um dos ganhadores do Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura para nova circulação pelo estado de Santa Catarina. Em 2010, *Mi Muñequita* realizou uma turnê por todo o Brasil através do Palco Giratório, do SESC. A reestreia do espetáculo aconteceu em novembro de 2011 com curta temporada em Florianópolis, quando também participou da primeira edição da Maratona Cultural. No mês seguinte o espetáculo realizou curta temporada no Teatro da CAIXA, em Brasília, contemplado com o Edital de Ocupação de Espaços Culturais da CAIXA. Em agosto de 2012 finalmente realizou-se a tão acalentada parceria com a Cia Complot, de Gabriel Calderón, e *Mi Muñequita* fez uma temporada casada com a montagem uruguaia, dirigida pelo próprio autor, na Sala Verdi em Montevidéu. Ainda em 2012 participou, como espetáculo convidado do 19º Floripa Teatro - Isnard Azevedo.

Assim Gabriel Calderón comenta a montagem brasileira de *Mi Muñequita*:

Mi Muñequita é uma das obras que mais me tem dado alegrias e que me tem permitido viajar pelo mundo. A peça significou um momento de ruptura na minha forma de ver e escrever teatro. Por essa razão a ideia de viajar ao Brasil para ver a montagem que uma companhia havia feito da minha obra, me enchia de ansiedade e medo. Para minha sorte e daqueles que já viram a peça *Mi Muñequita* sob a direção de Turnes, a encenação é uma maravilha. Eu não posso descrever com palavras a enorme satisfação que produz ver um texto tão pessoal ser encenado de forma tão arriscada e cuidada, mas ao mesmo tempo despreocupada e divertida. Sem dúvida a

facilidade e o talento com que conta o grupo de atores para o humor, faz com que consigam estabelecer uma contínua ponte de contato entre os espectadores e a cena. É com muito humor e admiração que me recordo de várias cenas da peça, como por exemplo, a caracterização das diferentes personagens, que nos permite rir da despreocupação e violência da Mãe, a simpatia e o macabro do Tio, e assim sucessivamente com cada uma das personagens, que provocam rejeição e adesão ao mesmo tempo. Às vezes se tem a sorte de ver atores interpretar grandes textos, mas outras vezes, e este é um desses casos, se tem a sorte de que seus textos sejam encenados por grandes e geniais atores (CALDERÓN, Gabriel. O Autor. Em: www.mimunequitabrasil.com. Acessado em: 25 maio 2012).

4.1 SOBRE RENATO TURNES, O DIRETOR DE *MI MUÑEQUITA* NO BRASIL

Renato Turnes é ator, diretor, roteirista, cineasta e produtor. Artista catarinense com sólido trabalho no teatro e no cinema, tem se destacado em ambos e recebido diversos prêmios.

Criou em parceria com Jefferson Bittencourt a *Trilogia Lugosi*, série de solos que exploram a linguagem do horror. Nesse projeto estreou *O Coração Delator* (Allan Poe - 2003), *Outsider* (Lovecraft - 2005) e *O Fantástico Homem que Imita A Si Mesmo* (Fernando Bonassi - 2010). O projeto foi contemplado o Prêmio Myriam Muniz FUNARTE de Teatro 2009. Em 2011 a Trilogia circula pelo estado de Santa Catarina através do projeto *Rede SESC de Teatros* e em 2012 participa do projeto *Repertórios SESC/SC* circulando por outras cidades do interior de Santa Catarina.

Em 2008 dirige *Mi Muñequita*, de Gabriel Calderón, seu debut profissional na direção teatral. Dirige ainda *Emoções Baratas (ou Eu Te Amo Glória Pires)*, junto a Cia Experimentus, de Itajaí (SC). Ainda como diretor estreia em 2012 o espetáculo *Kassandra*, solo com Milena Moraes a partir do texto de Sergio Blanco em projeto financiado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011.

Como ator estreia em 2012 o solo *Le Frigô*, de Copi, com direção de Vicente Concilio. Como documentarista e pesquisador do teatro popular, desenvolve uma relação com o Teatro Biriba, tradicional

trupe de circo-teatro catarinense, que já resultou na direção de três documentários: *Sobre Atores e Palhaços*, *Riso Sobre Rodas* e *É Bucha! 40 Anos de Teatro Biriba*. Coordena ainda o projeto *Bau do Biriba*, financiado pelo Prêmio Carequinha 2011, que consiste na restauração e análise dos textos de circo-teatro guardados pela companhia em mais de 40 anos de trabalho, um tesouro da história do teatro no Brasil.

Entre 2008 e 2009 escreveu, dirigiu e protagonizou o vídeo *Ângelo, O Coveiro*, contemplado com 4 prêmios no FAM – Festival Audio Visual do MERCOSUL da edição de 2009. Foi protagonista das curtas *Se Eu Morresse Amanhã* (de Ricardo Weschenfelder) e *Beijos de Arame Farpado* (de Marco Martins). Esteve ainda em *Os Sapatos de Aristeu* (René Guerra) e na longa-metragem *Elvis & Madona* (Marcelo Laffitte). Em 2010 atuou na longa-metragem *Ensaio* (Tânia Lamarca), com lançamento previsto para setembro de 2013. Em 2011 atuou na longa-metragem *Rendas no Ar*, de Sandra Alves, lançado em 2013. Dirigiu o curta-metragem *O Homem Dublado*, premiado no Edital Catarinense de Cinema 2010 e no Programa Petrobrás Cultural 2010.

Prepara-se para estrear *Eu faço uma dança que a minha mãe odeia*, sua primeira experiência em dança contemporânea, com a bailarina Karin Serafin.

Recebeu em 2011 a *Medalha do Mérito Cultural Francisco Dias Velho*, concedida pela câmara de vereadores de Florianópolis, pela sua contribuição à arte e cultura da cidade. E em 2012 recebeu a *Medalha Waldir Brazil*, concedida pela Academia Catarinense de Letras e Artes, como destaque do ano no teatro.

Importante ressaltar que seu debut profissional na direção teatral se deu com *Mi Muñequita*, que acabou por disparar seu desejo de investir num repertório focado no teatro latino-americano, em parceria com a atriz e produtora Milena Moraes. Para tanto, Moraes e Turnes criam La Vaca Productora de Arte, companhia brasileira de teatro que vem estabelecendo um diálogo com os autores latino-americanos contemporâneos. *Kassandra*, solo teatral para espaços não convencionais de autoria do franco-uruguaio Sergio Blanco²⁸, dirigido por Turnes e com atuação de Moraes, dá continuidade ao intercâmbio artístico que os dois iniciaram com *Mi Muñequita*.

²⁸ Como mencionado no capítulo 3, Blanco é um dos integrantes da Cia Complot, junto a Calderón, que por sua vez dirigiu a montagem uruguaia de *Kassandra*.

4.2 TRADUZINDO *MI MUÑEQUITA*

O interesse em traduzir textos teatrais surgiu no momento em que entrei em contato com *Mi Muñequita*. Este texto chegou às minhas mãos quase que por acaso e disparou meu interesse não apenas pela tradução de textos dramáticos, mas também pelo processo criativo do tradutor e da montagem teatral, no caso a encenação brasileira que decorreria do texto traduzido.

É válido dizer que no momento em que finalizei a primeira leitura do texto senti que necessitava traduzi-lo, e que ele seria de fato montado. O processo da tradução seria parte de um processo ainda maior.

Outro fato importante a ressaltar é que foi o texto e não a encenação uruguaia o que despertou meu interesse e o interesse do diretor. A tradução foi realizada entre 2007 e 2008 e a estreia do espetáculo foi em novembro de 2008. Mas foi só em agosto de 2012 que o tradutor, diretor e elenco da montagem de *Mi Muñequita* conseguiram assistir à versão uruguaia, num evento que reuniu as duas montagens na cidade de Montevidéu.

O texto dava voltas em minha cabeça e me provocava várias sensações. Sentia a necessidade de lê-lo e relê-lo. Era nítida a sensação de que carregava muitas mensagens subliminares e eu queria decifrá-las todas, para assim realizar uma tradução que me satisfizesse. Era necessário mastigá-lo a ponto de não restarem dúvidas com relação à maneira em que eram ditas as palavras. Tinha em minhas mãos uma obra extremamente inteligente, provocadora, que descrevia de maneira crua os acontecimentos cruéis no seio de uma família tradicional.

Eu sinto que como tradutor tenho a necessidade de ler e reler a obra várias vezes antes de iniciar a tradução. De sentir que nada de fundamental no texto me escapou, de que consegui compreendê-lo por inteiro e que não haverá grandes surpresas quando começar a tradução propriamente dita. Faz parte do meu processo a tentativa de começar a tradução com o mínimo de incertezas em relação às palavras que usarei. A intenção é fazer um trabalho ágil, no qual haja a menor quantidade possível de dúvidas que demandem pausas na etapa final do processo.

Nesse sentido me ocorre a ideia de apropriação do texto, aquilo que Pavis descreve na sua série de concretizações como o primeiro passo a seguir na tradução teatral. Sinto que necessito me apropriar do texto antes de começar a tradução. Além dos aspectos linguísticos, Pavis (2008, p. 147) sustenta que o caminho mais frequente na hora da tradução para o teatro consiste em “transigir entre as duas culturas, em

produzir uma tradução que seja como um ‘corpo condutor’ entre elas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza”.

Também o aspecto cultural é de grande importância na tradução do teatro, e no caso de *Mi Muñequita* existiam alguns aspectos culturais muito marcados que deviam ser considerados na tradução.

É necessário um mergulho no texto, senti-lo comigo. Vivo o texto em todos os sentidos até que a tradução esteja acabada. Não faço diretamente no computador, é fundamental para mim a presença do papel, necessito manuseá-lo. Em meus manuscritos podem-se notar características típicas do rascunho: escrita rápida e pouco legível, rabiscos, bilinguismo, erros ortográficos. Mesmo não sendo o aspecto central da pesquisa, serão analisados alguns manuscritos para ilustrar a tradução.

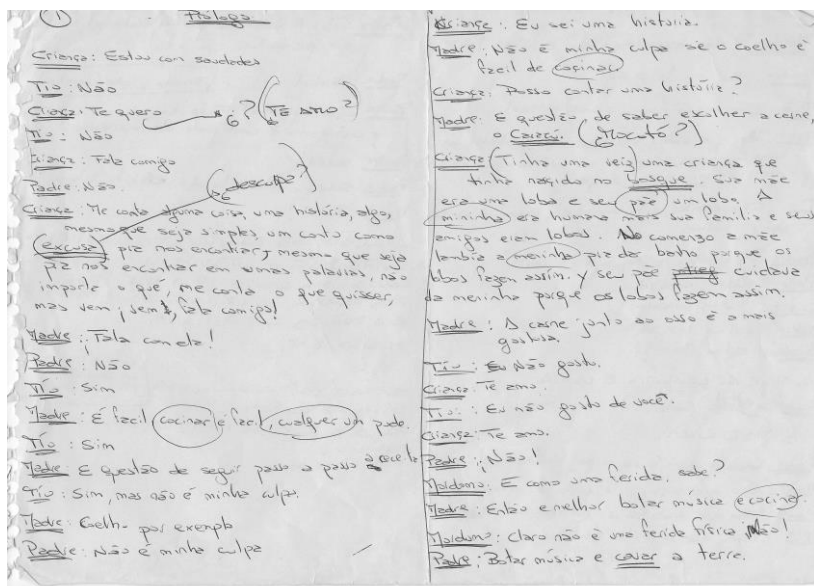


Figura 12. Exemplo de Manuscrito de Esteban Campanela

Podemos notar nos manuscritos uma série de rabiscos que determinam dúvidas do tradutor. Entre parênteses e com símbolos de interrogação aparecem algumas palavras ou falas que despertaram dúvidas: na terceira linha vemos a primeira, o tradutor se questiona se deveria ser “te amo” em lugar de “te quiero” do original. Cabe

esclarecer que a expressão “*te quiero*” em espanhol não tem a intenção carnal que carrega em português, e é sim mais espiritual.

Em outros exemplos vemos que há na tradução palavras que ficaram dentro de um círculo. Essas palavras formaram parte de uma série de palavras que na primeira tradução representaram dúvidas sobre a escrita em português. É provável que tenham sido marcadas após a primeira tradução com a intenção de corrigi-las na próxima reescrita do texto. Podemos notar também que ainda não estava definido se os nomes dos personagens ficariam em português ou em espanhol. De fato ora estão em espanhol, ora em português. Cabe lembrar que na tradução final para a montagem os nomes permaneceram em espanhol.

Como a tradução foi pensada com o objetivo da encenação teatral, foi dada ainda mais ênfase à língua de chegada. Há uma seleção detalhada da linguagem, à procura da palavra justa, adequada ao necessário peso na língua e na cultura alvo. Mais que um texto que será traduzido e lido, trata-se de um texto teatral, um texto oralizado. Será lido pelo ator, que se apropriará dele. O ator, por sua vez, contará com o olhar e a direção do encenador da montagem e suas referências, sua leitura da obra. Finalmente o texto se rematerializa em cena para ser recebido pelo espectador.

Para toda tradução acredito na importância do conhecimento das referências e idiossincrasias dos países das duas línguas. No caso da tradução de um texto teatral que, de fato, será encenado no país da língua de chegada, essa importância é fundamental.

Há alguns detalhes que tiveram que ser levados em consideração no momento da tradução. Se por um lado o texto de Calderón quase não apresentava indicações cênicas, o que permitia uma extrema liberdade na futura encenação, por outro trazia algumas anotações da direção que na tradução foram transformadas em didascálias. É importante lembrar que Calderón escreveu e também dirigiu a montagem uruguaia e que o texto do dramaturgo vinha com suas anotações.

Foram tomadas algumas liberdades na tradução de algumas palavras a fim de manter sua musicalidade sem perder o estilo, a tonalidade e a intenção do texto. Em várias passagens há diálogos frenéticos, muitas vezes acompanhados de trocadilhos e repetições com intenção de produzir diversos efeitos, os quais tiveram que ser resolvidos com diferentes estratégias. Em uma das falas da Nena em que descreve a boneca, ela diz: “*mojada, asustada y enojada*”, que foi traduzido por: “molhada, assustada e enjoada”. A escolha do adjetivo enjoada nos permitia manter a musicalidade do original sem perder o

significado, já que enjoada como adjetivo pode significar desagradável, antipática, chata, o que se aproxima dos adjetivos brava e irritada, que atenderiam à tradução literal.

O processo da primeira tradução, anterior ao processo da montagem, não foi um processo solitário. Conteí com o auxílio de Milena Moraes, atriz brasileira e produtora de *Mi Muñequita* no Brasil, e pessoa idônea tanto na língua de chegada quanto em textos teatrais. Também me apoio em dicionários tradicionais e eletrônicos, além de ferramentas de busca da rede mundial de computadores.

4.3 ESTABELECENDO RELAÇÕES CRIATIVAS ENTRE A TRADUÇÃO E A MONTAGEM

Acabada a primeira parte do projeto, onde o texto já estava traduzido e havia passado pelas etapas de concretização textual e dramatúrgica, descritas por Pavis (2008) e explanadas no capítulo 1.2, continuei acompanhando o processo.

Estar em contato direto com o diretor da montagem brasileira me permitiu saber de alguns fatos que influenciaram no seu processo criativo, como um caso policial ocorrido na época em que o diretor estava lendo a obra e que, por se tratar de um caso envolvendo uma menina e um núcleo familiar e por ter sido exaustiva e “espetacularmente” difundido pela mídia, acabou influenciando sua leitura da obra. Trata-se do caso Isabella Nardoni²⁹, que se refere à morte da menina de cinco anos de idade, Isabella, atirada do sexto andar do edifício London, em São Paulo, pelo pai e a madrasta. Dessa forma pude perceber como o diretor estava dialogando com o real.

Outro material ao qual tive acesso e que pude estudar foram os rascunhos do diretor da montagem brasileira e as adaptações feitas por este na própria impressão do texto, à revelia das didascálias do autor. Desenhos de objetos feitos por ele e comentários que iam sendo escritos à medida que os ensaios iam avançando. Também tive acesso ao primeiro projeto do cenógrafo.

Acompanhei da escolha do elenco à estreia do espetáculo, dei consultoria à direção e assessoria ao elenco para partes do texto que permaneceram em espanhol por decisão estética do diretor. Estive presente na escolha e prova de figurinos. Em resumo, presenciei muitos dos momentos do processo criativo da montagem brasileira.

²⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Isabella_Nardoni. Acesso em: 21/06/2012.

As últimas apresentações foram em 2012: duas em agosto na Sala Verdi, em Montevidéu, quando se apresentaram ambas as montagens, a brasileira e a uruguaia, na mesma semana na Sala Verdi, tradicional teatro uruguaio; e uma em Florianópolis, no Festival Internacional de Teatro Isnard Azevedo, o Floripa Teatro. O espetáculo se aproxima das 100 funções.

Comprovando o fato de que o processo criativo no teatro é sempre inacabado, e que sempre há pequenas mudanças, inserções de pequenos textos criados pelos atores, ou pela direção, fui testemunha de como a montagem ganhou uma pequena cena na apresentação no Uruguai, em 2012. Em ensaio geral, já em Montevidéu, houve uma situação peculiar: Turnes, que nesse momento já substituíra o ator que fazia o personagem de *El Presentador*³⁰, em determinada cena em que diz uma série de impropérios para *El Padre* pensou em ter um dicionário, já que lançou mão do seu portunhol e lhe faltava vocabulário em espanhol para insultá-lo melhor. Nesse momento pensou que o personagem poderia ficar sem palavras e fazer uso do dicionário para procurar mais adjetivos no idioma local. É preciso dizer que a cena funcionou muito bem e que o público riu muito. Dita cena não teria sentido no Brasil e só foi utilizada nessas duas apresentações em Montevidéu. Também nessas apresentações houve um acréscimo do uso do espanhol pelos atores que falam a língua, Alvaro Guarnieri, *El Padre*, e Milena Moraes, *La Madre*.

Optamos, em conjunto com a direção, por manter o nome da peça em espanhol, visto que a tradução literal poderia levar a uma interpretação primária equivocada de que se tratava de uma peça infantil. Já na adaptação do texto optou-se por manter os nomes das personagens no original, para enfatizar o universo latino que a direção tinha imaginado. Turnes pensou numa família metade uruguaia, metade brasileira, uma família bilíngue, bicultural, comum no sul do Brasil. Alguns personagens mantiveram pequenos textos em espanhol (Moraes e Guarnieri), e as canções da trilha também são hispânicas. Os usos estratégicos de duas línguas - como na canção *Amada Amante* cantada pelo cantor brasileiro Roberto Carlos e utilizada em uma cena, e do próprio personagem *El Presentador*, que declama uma letra de música da Xuxa em espanhol - somados à trilha com cancionero hispânico e aos nomes dos personagens, deram à obra o caráter latino-americano que o

³⁰ No original o personagem se chama *El Mayordomo*, mas como a leitura de Turnes da obra se inspira no teatro de variedades e nos programas televisivos, o personagem responsável pela condução e arranjo da narrativa é renomeado *El Presentador*.

diretor vislumbrou em sua montagem. O diretor assume que a primeira leitura do texto no original muito provavelmente influenciou sua ideia da família de nacionalidade híbrida e na pesquisa da trilha sonora permeada por boleros hispânicos.

4.4 PALAVRAS DA DIREÇÃO E DO ELENCO

Apresento a seguir as entrevistas que realizei com o diretor e três atores do elenco e que evidenciam os dados acerca do processo criativo ilustrados até o momento.

Renato Turnes, diretor e ator³¹

1) De onde veio o interesse pela obra?

A Milena Moraes, a atriz, me mostrou o texto, conseguiu os direitos e me convidou pra dirigir. Adorei a falta de decoro de Calderón e a linguagem híbrida, entre a tragédia e o teatro de variedades. Não sei se era isso que ele imaginava, mas foi assim que eu vi. Ele assistiu a estreia e adorou a montagem.

2) Quais foram as suas primeiras impressões após ler o texto?

A primeira coisa que me chamou a atenção foi a forma: fragmento, cenas com títulos, poucas rubricas, diálogos afiados e sintéticos. Certamente isso me sugeriu uma ideia de ritmo, de andamento que influenciaram o desenho da encenação. Depois vieram os aspectos mais emocionais, morais, familiares, as forças que moviam essa forma, as relações entre os personagens, e a abordagem estética que caracterizou a montagem.

3) Posto que até então você atuava profissionalmente como ator e que essa seria sua primeira direção profissional, no seu primeiro contato com o texto já lhe surgiram ideias sobre a montagem? Quais foram?

Acho que ter lido primeiro em espanhol condicionou-me a visualizar certo clichê de latinidade, uma dramaticidade exagerada, o melodrama das entrelinhas do texto. Certamente disso surgiram as caracterizações primárias dos personagens e algumas imagens de ações.

³¹ Assumiu o papel de *El Presentador* em novembro de 2011, após 3 anos da estreia.

Também a questão da complementaridade entre doméstico e espetacular presente na encenação, veio da estrutura do texto, que varia entre uma coisa mais épica, com os personagens comunicando-se diretamente com a plateia, e cenas mais íntimas, de caráter mais dramático. Imagino que isso tenha resultado na abordagem "sala de estar - show de cabaré" presente na cenografia, nas atuações e em diversos aspectos da montagem.

4) A peça traz uma forte carga de humor negro, algo que encontramos em outros trabalhos seus. Por que esse fascínio pelo sarcasmo?

É que essa prisão do politicamente correto me irrita. Acho que na arte podemos subverter esse jogo social hipócrita a que estamos submetidos no dia-a-dia. Aliás, acho que é nossa obrigação. Não acredito que o riso esteja separado de uma visão de mundo aguda e profunda.

5) Pensou nesse primeiro momento na possibilidade de fazer parte do elenco?

Não, sentia que precisava experimentar a função de diretor com total dedicação, visto que era um projeto complexo, com vários atores. Eu precisava aprender e me focar nisso.

6) Nesse trabalho você não contou com a figura do assistente de direção. Seu processo de criação foi solitário ou existiu um intercâmbio de ideias com outras pessoas?

Sim, com o elenco, com a Milena especialmente, que também é a produtora. Mas, no fim das contas, as decisões são sempre solitárias.

7) Sua ideia inicial de montagem sofreu mudanças no decorrer do processo até a estreia?

Certamente, na medida em que os atores assumem sua parte no processo criativo que resulta na montagem final. O desenho geral, com o qual estreamos foi o resultado de minhas ideias e das colaborações deles, como sempre.

8) Após a estreia do espetáculo, você voltou às anotações feitas durante os ensaios com a intenção de ver o caminho que poderia ter tomado?

Nunca. Só voltei a vê-las quando você se interessou por elas.

9) Você procurou informações sobre a montagem uruguaia do texto?

Essas informações estavam disponíveis, mas fiz questão de não ver nada, nem vídeo, nem fotos ou textos. Isso foi interessante porque resultou que as duas montagens são muito diferentes.

10) Como lidou com as referências de uma outra cultura na hora de montar o texto?

Tentei misturar as coisas. Manter a essência uruguaia do texto, adaptada à realidade brasileira. Acho que isso é quase literal, na medida em que optei por manter a língua espanhola em certas passagens, e explorar os atores que falam espanhol. A ideia da família meio brasileira, meio hispânica, comum aqui no sul, onde costumes e línguas se misturam de forma fluida. Na trilha sonora também. Roberto Carlos cantando em espanhol no rádio-gravador é bem simbólico disso, acho.

11) Quais foram as referências nas quais se apoiou, caso tenham existido?

Melodrama, shows de TV de gosto duvidoso, Cría Cuervos, Casanova de Fellini, *stand up comedy* bizarro, nossa infância nos anos 70, um toque de estética kitsch e retrô, nossas mães.

12) Como surgiu a cena do “Você decide”?

Não tenho certeza, mas certamente veio da ideia de estabelecer um momento reflexivo, coletivo, envolvendo atores e público, na discussão da questão da culpa, juntando o ambiente da TV, do programa sensacionalista onde o público decide quem tem razão. Quase brechtiano, uma quebra no andamento da história para fazer pensar, mas num tom irônico, algo assim.

13) A partir de um determinado momento da vida da montagem você passou a integrar o elenco. Houve mudanças no seu papel como diretor?

Acredito que me tornei menos diretor, mesmo porque o espetáculo já estava muito rodado, e minha função como diretor era praticamente desnecessária. Apenas nas substituições no elenco tive que voltar a dirigir.

14) A peça tem sido um sucesso de público em Florianópolis. Como foi a recepção da turnê que vocês fizeram pelo SESC?

Foi demais. Em cada cidade as respostas foram sempre positivas. O bom do espetáculo é que as pessoas riem e choram, às vezes ao mesmo tempo. E refletem o tempo todo sobre porque riem e porque choram. Faz pensar e diverte. Era isso que eu queria.

15) Desde a estreia de *Mi Muñequita* vários outros espetáculos contaram com sua assinatura na direção. Qual a importância dessa primeira experiência no seu trabalho de direção atualmente?

Total, acho que aprendi muito, e foi uma experiência bem sucedida, com mais acertos do que erros no processo, e com uma bela carreira. Na verdade devo à Milena a confiança de me oferecer o trabalho. Acho que ninguém é diretor até que alguém diga que ele é. No âmbito artístico, vários elementos que trabalhei ali foram se repetindo, se depurando, outros já não fazem mais parte de mim, é o caminho do amadurecimento.

Malcon Bauer – *El Tío*

1) Você destacaria alguma característica ou particularidade, que você tenha notado, no processo criativo do Renato Turnes na montagem de *Mi Muñequita*?

O Renato é um diretor muito intenso, envolvendo-se muito com o que fazíamos em cena. Durante a criação do espetáculo ele começava a gargalhar alto durante os ensaios. Também fazia o contrário deixando claro seu desagrado quando não estava gostando. Pelos dois motivos houve vezes em que os atores pararam o ensaio para deixá-lo acabar de rir, ou para perguntar porque ele estava olhando com aquela cara de nojo.

2) Como o diretor do espetáculo colaborou com a criação do seu personagem?

O Renato fez questão de usar as qualidades de cada ator na criação das personagens ao invés de buscar uma homogeneidade excessiva na construção de todos eles. Lembro dele me dizendo que *El Tío* era uma pessoa muito legal e descolada, e que o público deveria gostar muito dele... Pelo menos até descobrir suas verdadeiras intenções. A descoberta do verdadeiro caráter do tio deveria chocar a plateia. Ele também aproveitou várias sugestões minhas sobre a relação do

personagem com a cena após a morte de *El Tío*. Como ator me senti muito livre para criar e sugerir, sabendo que o Renato iria, no mínimo, experimentar a ideia para vê-la funcionando. Um ambiente maravilhoso para a criação artística.

Álvaro Guarnieri – *El Padre*

1) Você destacaria alguma característica ou particularidade, que você tenha notado, no processo criativo do Renato Turnes na montagem de *Mi Muñequita*?

O Diretor primeiro criou no seu imaginário a atmosfera e o mundo onde os personagens iam conviver para depois literalmente "jogar" os atores no mesmo.

2) Como o diretor do espetáculo colaborou com a criação do seu personagem?

O Renato começou o processo a partir do interno, do âmago, das profundezas da psiquê e assim foi nos apresentados o arquétipo dominante de cada personagem, logo deixou por nossa conta a árdua jornada de percorrer o caminho até o consciente.

Milena Moraes – *La Madre*

1) Você destacaria alguma característica ou particularidade, que você tenha notado, no processo criativo do Renato Turnes na montagem de *Mi Muñequita*?

Penso que é sempre bom ser dirigido por um ator, sobretudo quando você o conhece e admira seu trabalho. Esse é o caso do Turnes. A comunicação entre ele e o elenco sempre foi fácil, muitas vezes sem palavras. Geralmente o diretor que também é ator já começa os trabalhos com essa empatia com os atores, com essa cumplicidade. As referências e inspirações estéticas da montagem sempre foram muito claras para a direção. Lembro que num primeiro encontro fizemos a leitura do texto com todo o elenco, e ele nos entregou DVDs com o filme *Cría Cuervos* e algo de Almodóvar também... Constantemente éramos alimentados com novas referências. Foi fácil comprar toda a ideia dele. Não só o elenco, mas toda a equipe criativa foi envolta na atmosfera do que seria a montagem desde o princípio. Dessa maneira o nosso processo de criação já acontecia muito bem orientado para o que Renato pensava

para o espetáculo, e penso que foi isso que deu a ele segurança para nos dar toda a liberdade de criar com ele. O processo foi rápido e intenso. Turnes atuou como um maestro.

2) Como o diretor do espetáculo colaborou com a criação do seu personagem?

Turnes e eu conversamos muito sobre a montagem antes de começarmos os encontros com o elenco. A personagem da mãe é fortíssima, já que foi ela quem disparou a cadeia de fatos que atinge toda a família em efeito dominó ao trocar o namoradinho pelo irmão mais velho em busca de estabilidade. *La Madre* é a dona-de-casa que vive para o lar, mas no fundo é uma cantora frustrada, alcoólatra e tabagista. O texto indica que ela cantarola e brinda, mas suas pretensões artísticas são reflexo da ideia do espaço de cena que o Turnes apresentou. Uma sala de estar que também é um palco, com direito a ribalta e microfone. Um momento do processo de criação da personagem foi bem marcante pra mim. Uma das canções da trilha do espetáculo escolhida por Turnes, o bolero *Esperame en el cielo*, ficou muito conhecida na voz da cantora e diva italiana Mina Mazzini. *La Madre* canta essa música no espetáculo. Lembro bem que ao pesquisar gravações na internet me deparei com um vídeo em que Mina, já mais velha e num momento da vida em que não faz mais shows, está em estúdio, gravando essa canção. Fiquei inebriada pela voz e presença da cantora, mesmo em estúdio e sem público, mesmo sem a jovialidade de tempos idos. Em um momento do vídeo ela faz um movimento com a mão, acompanhando o som de um instrumento. Esse foi o "clique" que faltava. Imediatamente enviei o vídeo para o Turnes, e juntos comemoramos. Era isso!

Os três atores são parte do espetáculo desde o início da montagem. Trata-se de metade da formação inicial do elenco, mantida entre os anos de 2008 e 2011. Os atores Monica Siedler, Paulo Vasilescu e Sabrina Gizela eram os outros atores dessa conformação.

A partir das respostas dos atores pode-se concluir que a comunicação entre elenco e direção foi fluída, o que provocou um clima propício para a criação. A vasta experiência de Turnes como ator e a intimidade pré-existente com a maioria do elenco colaborou para uma atmosfera profícua para o processo. A confiança recíproca entre elenco e direção se apresenta como outro ponto positivo da encenação. Percebe-se em Turnes um diretor que apontava com clareza onde queria chegar, mas ao mesmo tempo se mostrava aberto às sugestões trazidas pelos atores. A criação foi cúmplice.

4.5 DO TEXTO AO PALCO

Do ponto de vista analítico é complexo entrever as relações existentes entre o texto e a representação. É na análise dos manuscritos do diretor, sob minha visão pessoal, empírica e subjetiva, que tentarei detalhar aspectos da passagem do texto para a cena.

Analisar a representação implica entender não só o espetáculo como uma descrição de elementos independentes, como também sua inter-relação e significação em um nível global na representação. Ter acompanhado o processo me proporciona algumas percepções que não seriam possíveis se não houvesse estado presente em ensaios, reuniões e em quantidade significativa de apresentações.

Será analisado o processo a partir das marcas deixadas pelo diretor Renato Turnes, no texto teatral com o primeiro tratamento da tradução impresso, ou seja, em seu roteiro. Através dos rascunhos podem ser vistas indicações de mudanças no texto, rabiscos, questionamentos, dúvidas, palavras sublinhadas, marcações de palco e estados emocionais provocados pelas cenas.

Analisarei os manuscritos enriquecendo a análise com as impressões do diretor. Quando necessário trarei também as observações do elenco.

Li o texto de Calderón como o roteiro de um show de variedades hilário, mas também perverso e surpreendente. Então eu e a equipe buscamos uma linguagem através da qual essa ideia se manifestasse, adquirisse uma forma e se comunicasse de maneira simples com os sentidos da plateia. (TURNES, Renato Em: <http://www.mimunequitabrasil.com/>. Acesso em: 21/06/2012)

Os processos criativos na área teatral costumam ser coletivos e com a montagem de *Mi Muñequita* não foi diferente. Durante o acompanhamento dos ensaios pude perceber que o diretor trabalha com uma ideia pré-concebida, mas beneficia o processo ao dar liberdade criativa ao elenco e outros artistas envolvidos na montagem (iluminador, músico, artista gráfico). Ele provê os envolvidos de referências base a fim de direcionar a criação individual e depois em grupo:

Ao encenar o texto de Gabriel Calderón parti de uma ideia simples: a tragédia que se abate sobre a

família da história se transforma em espetáculo. Essa tensão muito atual entre intimidade doméstica e espetacularização da violência familiar disparou o processo criativo (TURNES, Renato. *Mi Muñequita*. Em: <http://www.mimunequitabrasil.com/>. Acesso em: 21/06/2012).

Como comentado anteriormente, na época em que Turnes teve contato com o texto acontecia no Brasil um crime que iria afetar a leitura do artista. O caso Nardoni estava na mídia como um show bizarro, em que a imprensa fazia um espetáculo de uma tragédia familiar. O caso de um casal de classe média que jogara a filha de uma janela foi explorado até os limites do imaginável. Eram pipoqueiros fazendo seu negócio na porta do prédio, vizinhos alugando as sacadas para os canais de TV. Diz Turnes:

A partir dessa visão minha proposta para a montagem brasileira foi reler os formatos populares de entretenimento em uma encenação contemporânea, de gênero híbrido, na qual os limites entre o drama e a comédia se tornassem fugidios (TURNES, Renato. *Mi Muñequita*. Em: <http://www.mimunequitabrasil.com/>. Acesso em: 21/06/2012).

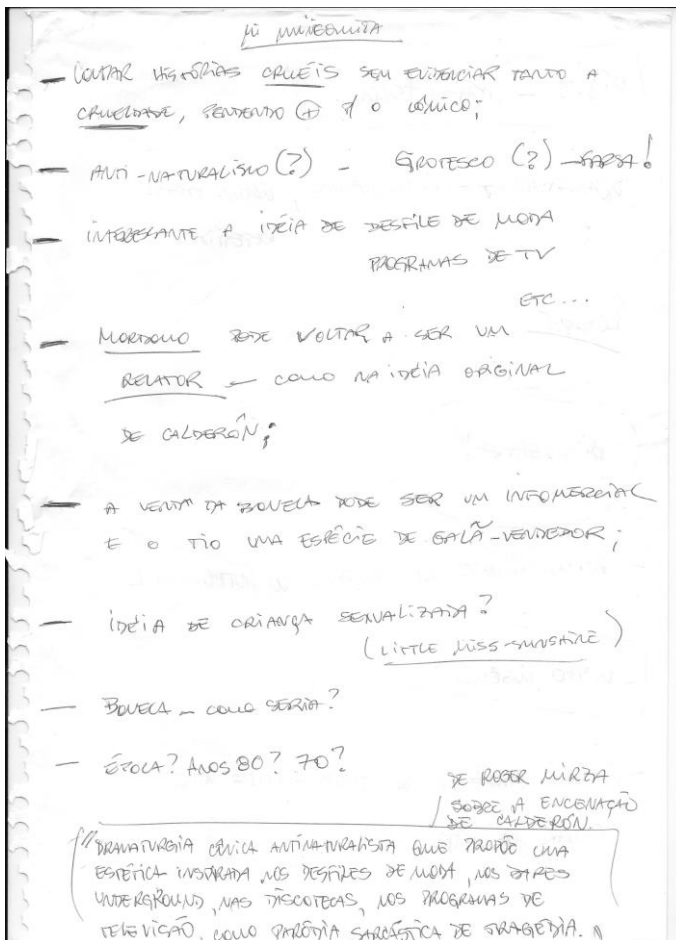
O diretor faz clara referência aos programas televisivos na montagem, os mesmos que nos apresentam em plena tarde os casos policiais mais cruéis e sinistros em formato de show. A TV e seu sensacionalismo, assim como a interferência cotidiana do público em um drama privado, influenciaram muito a estrutura da peça.

Houve alguns cortes no texto original que abriram espaço para passagens criadas pela equipe brasileira. Há uma cena em que o personagem El Presentador fala diretamente à platéia provocando a reflexão sobre o detentor da culpa de toda a tragédia da família. A cena nos remete ao primeiro programa interativo da TV Globo, o *Você Decide!*, que foi ao ar de 1992 a 2000. Cada episódio contava uma história cujo final deveria ser resolvido pela votação do público por telefone. Não raro o público do espetáculo aponta o personagem que considera culpado.

A conjunção imagem-texto é um dos pontos altos na montagem de *Mi Muñequita*, talvez produto da experiência como cineasta do

próprio Turnes. É possível, na própria execução do espetáculo, nas falas do diretor sobre a encenação, e nos rastros textuais que estudei a seguir, reconhecer as várias referências cinematográficas que permearam as diretrizes estéticas da montagem. Algumas já foram citadas no capítulo 1 (*Mulholland Drive*, *Cria Cuervos*, *Casanova*), outras aparecerão na análise dos fólios. Turnes também assume a inspiração no universo do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

Analizando o material de Turnes percebe-se a ocorrência de comentários de cenas diferentes no mesmo fólio, conhecer bem a encenação me facilitou a análise.



O fólio 01 é o único que não é um manuscrito de Turnes, mas da atriz Milena Moraes com as anotações de um *brainstorm* com Turnes quando da escritura do projeto de encenação da montagem, o qual seria contemplado com o Prêmio Municipal de Incentivo à Cultura da Fundação Franklin Cascaes de Florianópolis, em 2008.

Já se evidenciam os primeiros apontamentos de como se iria contar a história. A crueldade está ressaltada no texto, nas duas vezes em que aparecem as palavras estão sublinhadas. A ideia de representar o lado cômico da tragédia também é presente.

Aparece uma probabilidade e uma citação ao autor da obra, Calderón. O mordomo ou relator, sublinhados como prováveis personagens, serão, em definitiva, o personagem El Presentador. Há neste momento uma referência ao autor e à obra.

A ideia do desfile, considerada interessante e que está na montagem uruguaia, se transforma em uma coreografia executada pelos atores e que apresenta, em determinado momento, os personagens em fila, para logo mais apresentá-los individualmente na boca de cena.

Também podemos notar vários questionamentos nesta primeira página, o que denota as dúvidas normais de qualquer processo.

Aparece também uma primeira ideia de uma cena e das características de um dos personagens, El Tío.

Além disso, há um questionamento em relação ao personagem da boneca: “como seria?” E à época, “anos 80? 70?”

Em outro questionamento se pergunta se a criança deveria ser sexualizada. Há também uma referência ao filme “*Little Miss Sunshine*”. O cinema é uma linguagem de permanente diálogo nos processos do diretor.

Finalmente, há uma citação do crítico Roger Mirza que aparece no prólogo de *Mi Muñequita-la farsa* (CALDERÓN, 2006), sobre a encenação de Calderón.

Todas essas anotações são vestígios de um pensamento em criação, um processo ativado à procura do seu projeto poético.

11/07/2008
 Mi Mônica
 Reunião Renato + Renato + Milena
 3 dias/semana, → 8 semanas ←
 decididos de estreia - UBRO
 1ª vez por semana, começar
 domingo.

www.myspace.com/javierhvenegas *

2ª, 3ª, 4ª → { 14:00h → 18:00h }
 ensaios UBRO?

terça de noite: ~~Ata~~ Mônica & Sabrina 19:00h.
 quarta → Alvaro 19:00h
 Nalson

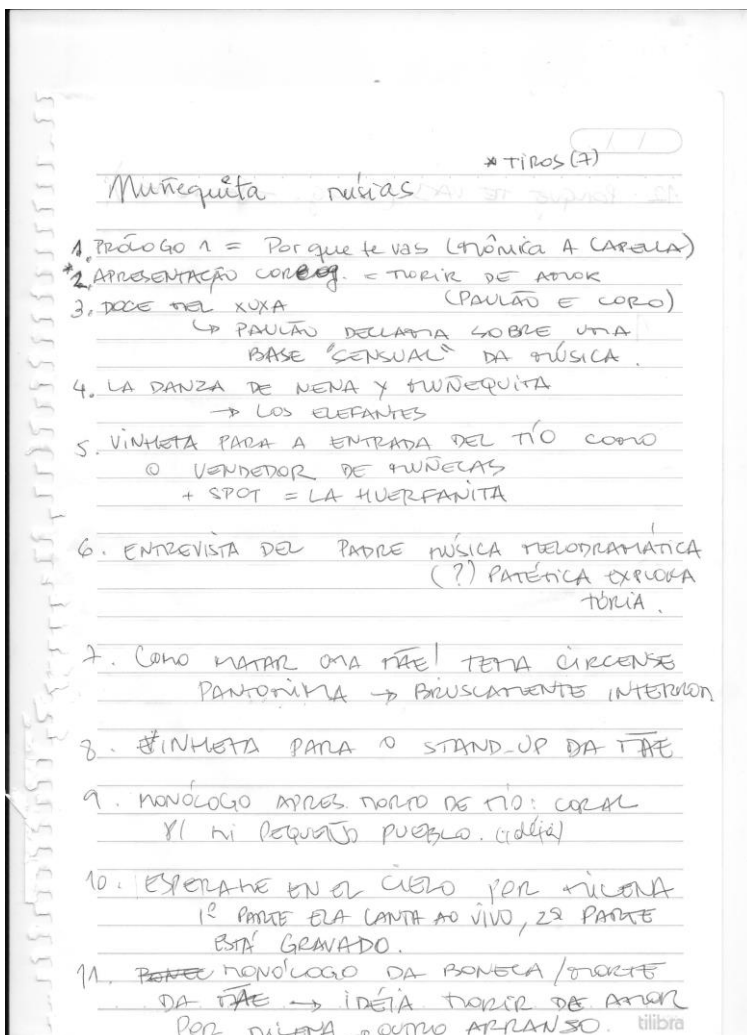
quinta → Milena 15:00h

tilibra

Fólio 02 – Manuscrito de Renato Turnes

No fólio 2 temos a informação do esquema de ensaios pré-programados até a estreia. Esse dado, somado a conversas com Turnes e ao acompanhamento em outros processos seus, me permitiram confirmar que ele não gosta de longos períodos de ensaio. Também temos informação sobre o local da estreia, o Teatro da UBRO, em Florianópolis, e como seriam realizados esses ensaios. Denota-se uma

característica de trabalho, não necessariamente com todos os atores ao mesmo tempo, ou seja, temos rastros do processo de trabalho do diretor.



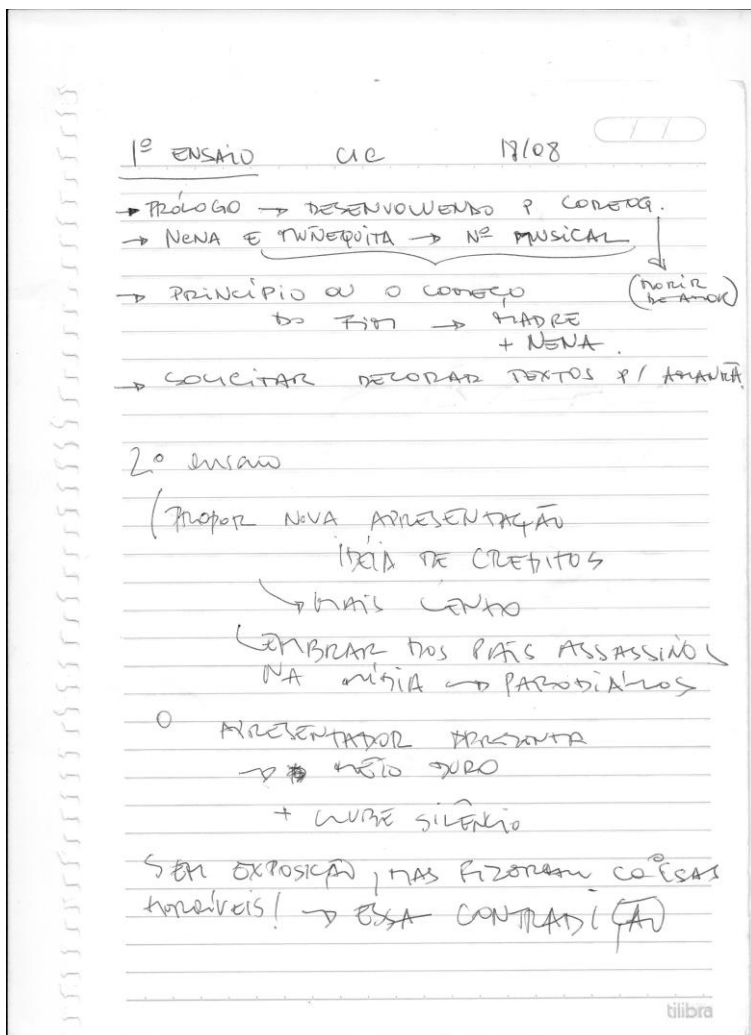
Fólio 03 – Manuscrito de Renato Turnes

O fólio 03 trata da lista de músicas. Na parte superior da folha aparece um asterisco e a palavra tiros (7), esta é uma marca não de uma música, mas de um item da sonoplastia que se repetirá três vezes durante

a peça. Como foi analisado, é um número reiterado no texto de Calderón e cheio de significado na obra.

Estão registradas as indicações de como a trilha sonora deve ser executada. Existe uma em especial que terá um efeito significativo na peça, uma música da Xuxa que, segundo o diretor, deve ser declamada sobre base musical “sensual”. A marca de aspas vai aparecer em outras anotações, sempre dando importância para a palavra. Essa ação marcada pelo diretor e executada por *El Presentador* tem uma reação significativa no público. A declamação é feita em espanhol. Essa ideia no percurso do processo surtiu o efeito esperado.

Novamente aparecem signos de interrogação, questionamentos para futuras ações que ainda estavam em processo e que não haviam sido definidas. Todas essas anotações são notas de regência que mostram o diálogo do diretor (*scriptor*) com seu próprio processo de criação.



Fólio 04 – Manuscrito de Renato Turnes

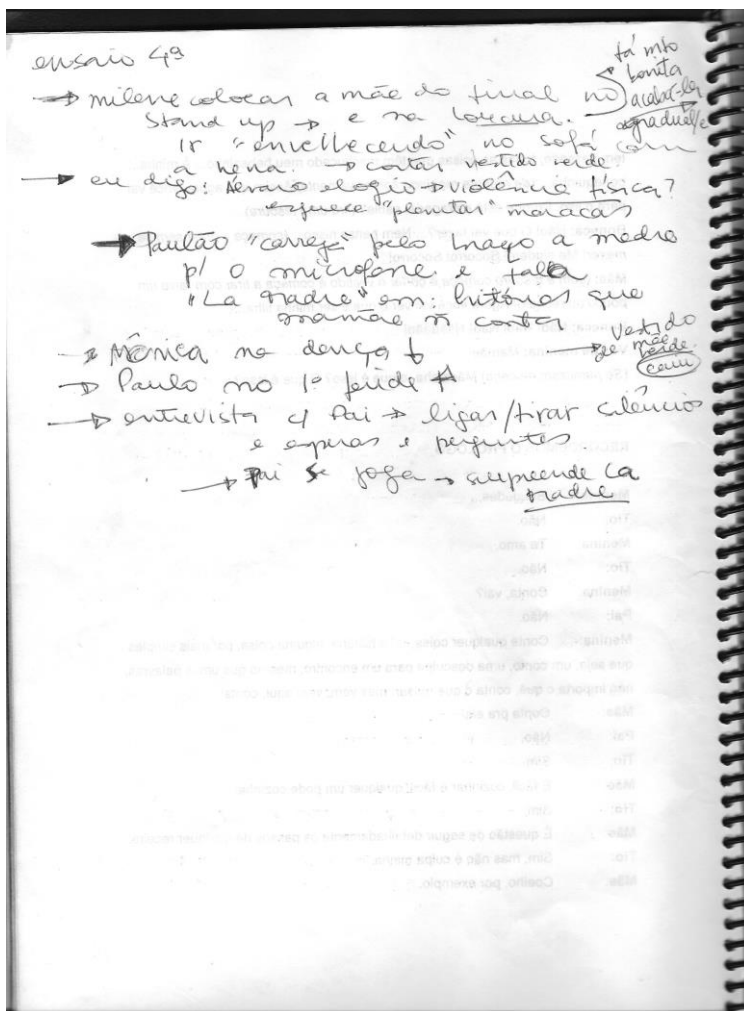
O fólio 04 traz anotações dos dois primeiros ensaios. Na primeira metade do fólio temos informações do primeiro ensaio: local onde foi realizado (CIC), data, anotações pra ele mesmo, ou como diz Salles, lembranças pra não esquecer, ele escreve: “solicitar decorar textos para amanhã”. Rastros do processo de criação da coreografia no prólogo, enquanto *El Presentador* canta *Morir de Amor*.

Na segunda metade estão as anotações referentes ao segundo ensaio. “Propor nova apresentação” e “ideia de créditos”; são pensamentos para o final do espetáculo, o que nos deixa com a sensação de que no segundo ensaio o diretor já pensava em como finalizar a peça, com uma ideia cinematográfica de créditos. No final de *Mi Muñequita* cada ator é apresentado pela figura de *El Presentador*, vai até a frente do palco e cumprimenta o público. O processo denota a não linearidade da criação.

Na seguinte marca temos uma anotação referente à relação com o externo, com o real. Referência ao caso Nardoni, “lembrar dos pais assassinos na mídia”. Ao final do fôlio ele faz uma anotação que parece se referir ao mesmo caso.

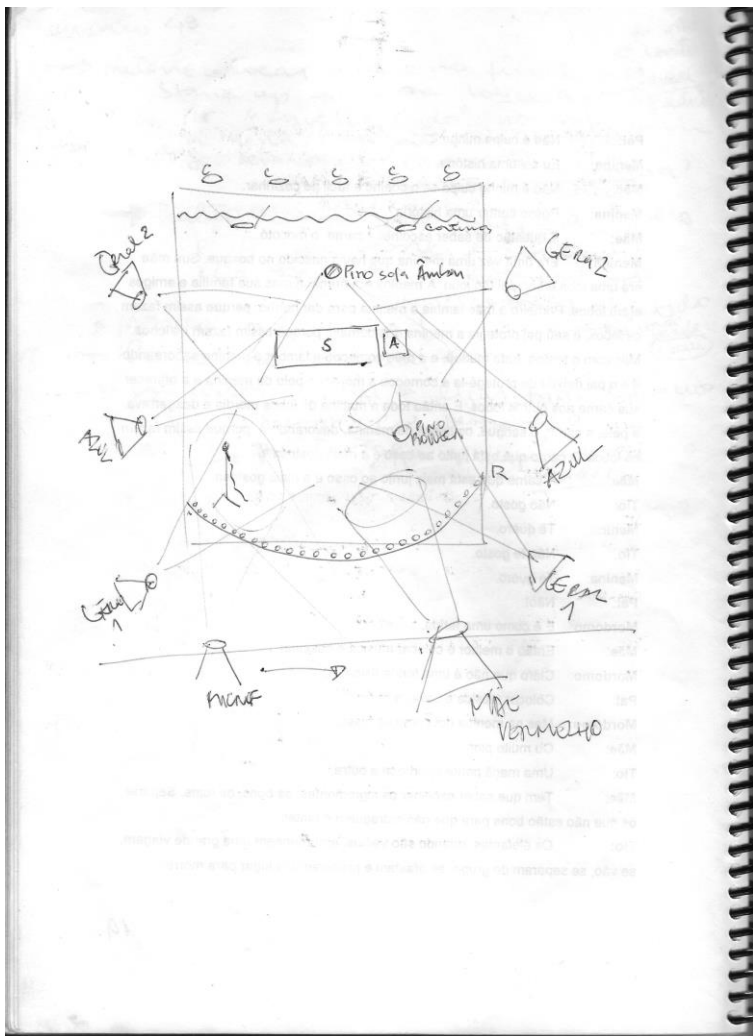
Há uma referência cinematográfica novamente, desta vez ao apresentador do “Clube do Silêncio”, presente no filme *Mulholland Drive*, de David Lynch. Foi uma inspiração para El Presentador da encenação. Mais diálogos de linguagens.

Nesse folio a rede de criação da qual fala Salles (2006) ganha intensidade e complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. Há diálogos com a linguagem cinematográfica, com a música e com o real (caso policial).



Fólio 05 – Manuscrito de Renato Turnes

No fólio 05 podemos ver setas que indicam como deve ser o ritmo na ação; figurino que cai, já não será utilizado; e também esquecimentos por parte de um ator. Há indicações de intenção dos personagens e de conduta para uma ação. Aparecem de novo aspas e palavras sublinhadas para ressaltar algumas anotações.

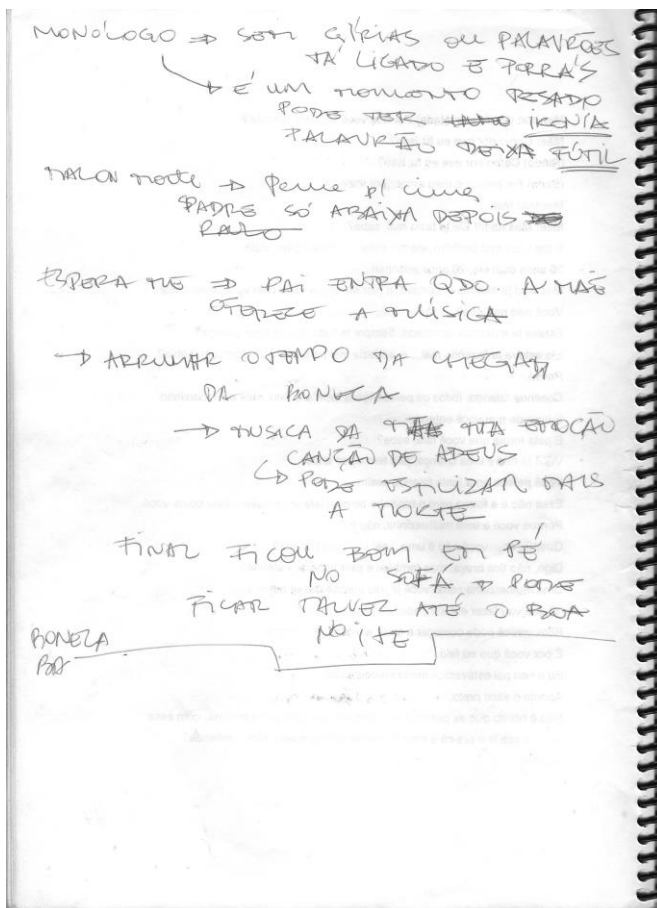


Fólio 06 – Plano de Luz

Este fólio apresenta o primeiro plano de luz pensado para a encenação. Nunca foi utilizado. Nunca houve luz vermelha ou azul.

Há marcas de luz que foram incorporadas depois da estreia. É o caso do “corredor da morte”, uma luz que atravessa o palco por trás do sofá e cria o espaço da cena onde *El Padre* mata o personagem *El Tio*. Essa marca só aparecerá durante a primeira circulação do espetáculo por Santa Catarina, em 2009.

Planos de luz que nunca serão usados, marcas de luz que são incorporadas no decorrer de apresentações, são características do inacabamento inerente ao teatro.



Fólio 07 – Manuscrito de Renato Turnes

No fólio 07 temos indicações linguísticas, o que denota o estilo perseguido por Turnes, sua tendência estilística. Ele não só deixa claro qual é sua escolha linguística, mas também explica o porquê. Ele não quer gírias ou palavrões, e especifica: “tá ligado e porras”. Esse é um momento denso e o palavrão pode dar um caráter de futilidade à cena. Neste momento ele sublinha “ironia” e “fútil”.

ENSAIO 08.10
 Começo 10:00 marca do balcão → chegou
 ótimo, ritmo!
 Nena ótimo a atuação ve
 mais de amor = show → indo nro
 rápido na fila
 Paulo prepara-se p/ a música da
 XUXA → Uma ação
 Solidária!
 A TV é o Paulo → foca nele
 → Lou a saída
 Cena de nena:
 milene ótimo saídas - boas
 1ª honra e Paul → legal, nos acentos as
 ações agoras
 - cena do tio → pai e mãe entram
 juntos, 1 de cada lado, e
 niza
 cheira o
 do nena → tio ação com o elio
 + meus trás //
 → depois os parentes continuam com
 a ação em relação ao tio, pra
 brá até a aula
 - como neta uma mãe → ótimo
 milene avós.
 → STAND UP → Foi legal → ritmo entre
 SPANOL e BRUNO
 → VC DESDE O BALCÃO LIGORA O
 PAULO NIZA DE GR AGRADECENDO -
 2º PRÓLOGO → EXCELENTE
 NÓ NA GARGANTA

Fólio 08 – Manuscrito de Renato Turnes

Identificamos comentários de diferentes cenas no fólio 08. São diversas marcas e anotações, desde marcações de cena até comentários sobre o processo, como “ritmo ótimo”. Em várias oportunidades há também comentários sobre seu estado emocional, como “nó na garganta”. É nítido o envolvimento total nos ensaios, um processo também emocional. Lembro que em algumas oportunidades pessoas que presenciaram os ensaios choraram enquanto acontecia alguma cena mais emotiva. Também aparecem diálogos com outras expressões da TV.

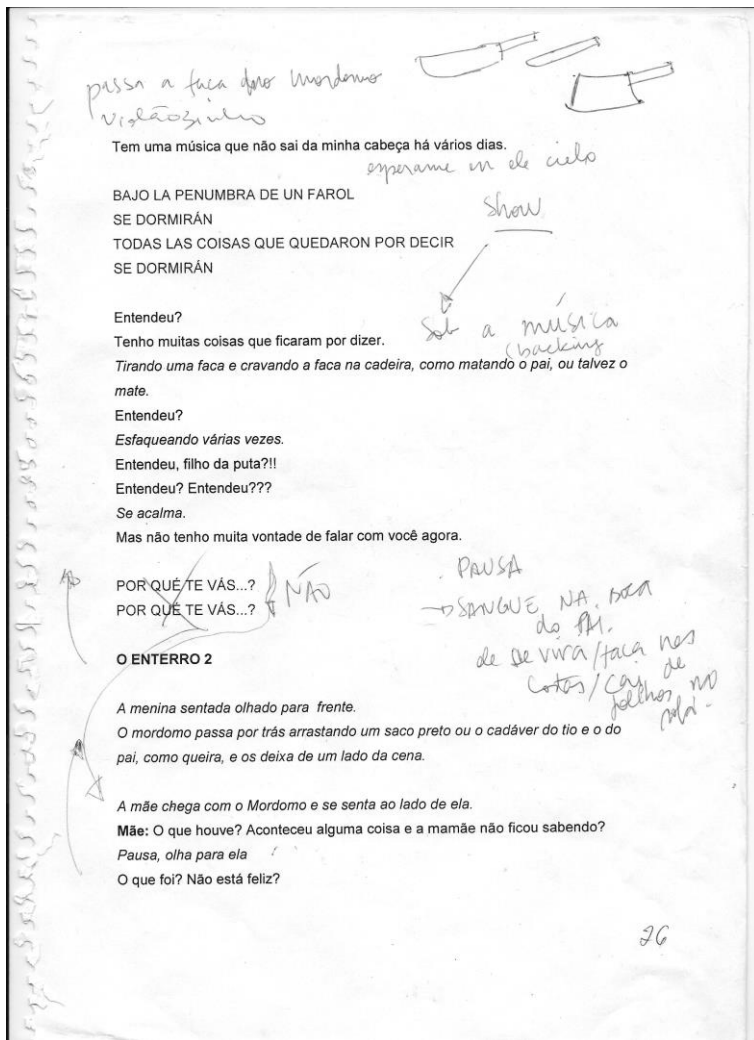
No decorrer da análise dos fólios destacamos observações relativas à percepção, procedimentos artísticos e modos de conexão das redes do pensamento em criação. Vimos intercâmbios de ideias e impressões com outros artistas, além de diálogos com diversas linguagens, o que nos coloca diante de um amplo campo de interações.

4.5.1 Análise das cenas

As cenas escolhidas para a análise são sequenciais e estão localizadas na última parte da peça. Nesse momento a encenação vem com ritmo bastante acelerado pois a “espiral de mortes” da qual fala Calderón (2006, [s.p]) já foi disparada. El Padre matou seu irmão, El Tio, e na cena seguinte estão em cena La Nena e La Muñequita. Na próxima cena, intitulada A MORTE, El Padre morrerá. Será assassinado por La Madre.

No texto escrito a didascália indica que La Madre entra em cena e “fala com uma cadeira vazia, fazendo de conta que El Padre está ali, ou talvez esteja”. A personagem fala de uma música que não sai de sua cabeça. Ouve-se a canção *Por qué te vas*³², e La Madre mata El Padre com uma faca.

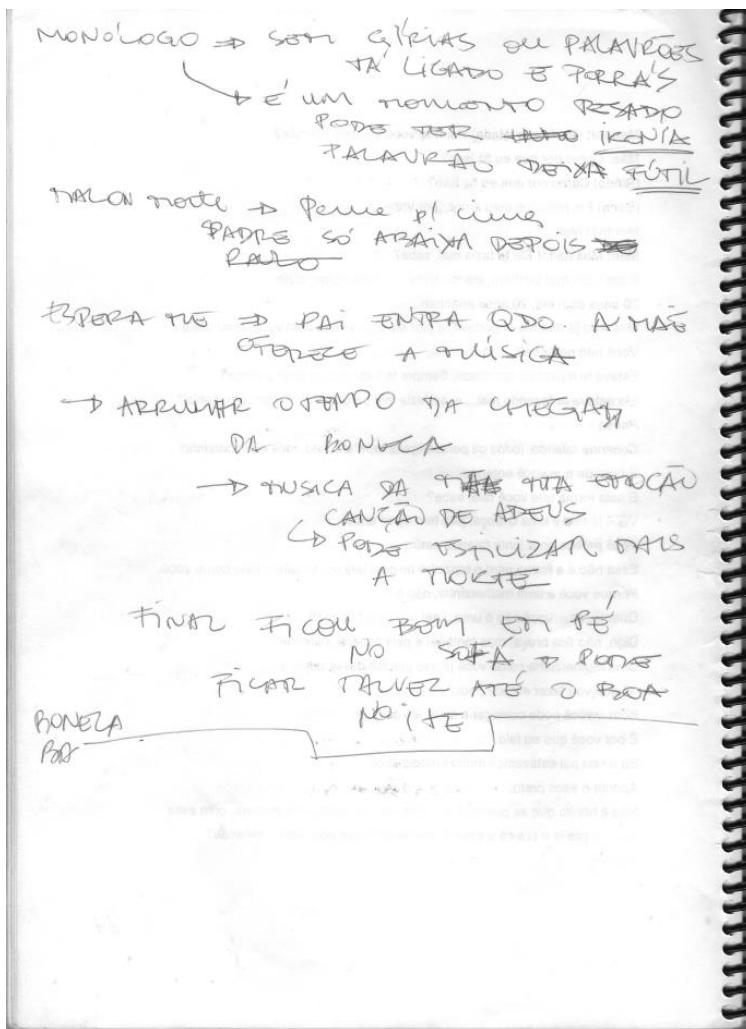
³² De autoria do espanhol José Luis Perales.



Fólio 09 – Manuscrito de Renato Turnes

No fólio 09 vemos, dentre as anotações da direção, uma figura de faca desenhada pelo próprio Turnes. São três desenhos diferentes de facas, o que leva a pensar que, por intermédio dos desenhos, ele estaria procurando um modelo específico. Há um claro diálogo com outra linguagem, além de uma relação intersemiótica: a sua tentativa de

realizar figurativamente, por intermédio dos desenhos, sua percepção da cena para si mesmo.



Fólio 10 – Manuscrito de Renato Turnes

Na adaptação de Turnes, a música *Por qué te vas* sugerida no texto, famosa pelo filme *Cría Cuervos* e cheia de referências para o público rio-platense, é substituída pela, também em espanhol, *Espérame en el cielo*. Nas palavras de Turnes “é uma música de muita emoção”,

uma “canção de adeus”. No começo da cena La Madre entra com outro figurino, um vestido longo de festa com apliques de pérolas. Nesse fôlio o diretor faz uma anotação com a marca de entrada em cena de El Padre, que entra quando La Madre lhe oferece a música e a canta ao vivo. A cena é carregada de emoção. Há por parte da atriz, Milena Moraes, referência à cantora italiana Mina Mazzini, na interpretação e na apropriação de alguns gestos, como confirmou em uma das respostas na entrevista que vimos anteriormente. Temos nesta cena um claro diálogo de linguagens e também fica perceptível o processo coletivo do teatro.

Em resposta a uma das perguntas da entrevista transcrita anteriormente, o ator Malcon Bauer, El Tio, conta da boa recepção por parte de Turnes de uma sugestão feita por ele para que o Tio voltasse à cena depois de morto. É assim que ele volta ensanguentado para passar a faca para La Madre. Vale frisar que a mudança resultou na alteração de uma anotação que aparece no fôlio 09, já que agora quem entrega a faca para La Madre, é El Tio, que finalmente “se vinga”. Na segunda parte da música, La Madre mata El Padre enquanto este está no banheiro, a canção, até então executada ao vivo por La Madre, passa a ser cantada em gravação em *off* da própria personagem. Como marcado no fôlio 09.

Na página 26 da tradução, ou fôlio 09, temos ainda anotações que indicam o momento da música como show, e um pouco depois como a cena da morte deve terminar: “sangue na boca do Pai, ele se vira /faca nas costas/cai de joelhos no sofá”. A movimentação final foi alterada no decorrer dos ensaios. Na versão final da cena El Padre cai no chão para dar lugar às personagens de La Madre e La Nena no sofá.

Através da análise dos manuscritos percebemos que na visão de Turnes vamos do show à morte, do vestido longo de festa ao sangue. Poderia uma música “estilizar a morte”, como anota no fôlio 10? A ação tem um ritmo vertiginoso, é a ante-sala da loucura.

MADRE: PERGUNTA SE ENTENDEU antes
 KAPOU A MÚSICA JÁ FOI →
 MTA COSTA → FALAR com mais
 VELOCIDADE, PENSAMENTO QUEBRADO
 DESCONTROLE
 → NO TEXTO DO PAULO → MÚSICA
 NO AQUECIMENTO
 → SARRINA SAI PO ANTES
 CHEGA NO MICROFONE
 → NÔNICA ~~aparece~~ a auge na
 mão do braço, a auge cai
 → FINAL organizar um de cada
 vez, apresenta mais
 tarde um pco, de
 uma vez completo no
 solo
 → MAE DENTRA PLO OUTRO
 LADO, MAIS "SHOW",
 MAS ACONTECEU ALGUMA COISA!
 → MAIS
 ESTÁTICA → CONTRIBUIR P/
 A DRAMATICIDADE

Fólio 11 – Manuscrito de Renato Turnes

A cena seguinte é a continuidade da anterior. La Nena, muito assustada, pergunta para La Madre por que fez isso, por que matou El Padre. Vemos nas anotações de Turnes, no fólio 11, indicações de marcação como “muita costa”, que significa que a atriz deve prestar mais atenção para não dar muito as costas para o público; além de indicações de ritmo como “falar com mais velocidade, pensamento quebrado, descontrole”. Essas indicações de ritmo devem indicar a

loucura de La Madre, que a partir de agora vai se dirigir ora a La Nena, ora a La Muñequita. Já não sabe com quem fala, a loucura está instalada. Confunde-se ao mesmo tempo em que finalmente assimila que uma é o duplo da outra.

Após a análise realizada neste capítulo confirma-se que as redes de criação se relacionam em diferentes pontos, em diferentes linguagens de um processo em criação. Também o conceito do inacabamento da obra é presente durante todo o percurso da análise, e todo o processo criativo da montagem. A encenação teatral é um organismo vivo e mutante, está sempre em criação. Parafraseando o pensador Heráclito: a apresentação de um espetáculo nunca acontecerá igualmente duas vezes, pois o público não é o mesmo, e os artistas tampouco o são.



Figura 13. “A loucura”. Foto: Diego Bresani. Acervo: La Vaca Productora de Arte

CONCLUSÃO

Como já foi dito, meu encontro com o texto *Mi Muñequita* foi de descobrimentos, em vários sentidos. A vontade de traduzi-lo e vê-lo encenado me despertou a curiosidade de saber como seria esse percurso. Acabei por acompanhar o processo criativo da montagem brasileira do texto teatral como tradutor e consultor, e a observar e analisar o processo intuitivamente, visto que não conhecia a Crítica Genética.

O ingresso no NUPROC (Núcleo de Estudo de Processos Criativos) me possibilitou conhecer a Crítica Genética e os estudos dos processos criativos, além de me fazer refletir sobre meu papel de tradutor. Por conta disso decidi ir ao encontro dos manuscritos dos envolvidos em *Mi Muñequita* e, por fim, resolvi estudar o processo criativo do diretor Renato Turnes.

O foco do trabalho compreendeu a gênese da montagem do texto e se documentou a partir dos rascunhos elaborados pelo diretor, o que acredito ser significativo para o campo da Tradução Dramática, pois se enfatiza o processo da passagem, ou da conversão do texto ao palco, e não o texto dramático em si, o que tradicionalmente seria do campo das Letras.

Acompanhando o processo criativo pude confirmar que durante todo o percurso de criação existe um movimento de tradução intersemiótico. O diálogo com diferentes linguagens é presente durante toda a análise. Esse movimento contínuo e inacabado me resultou muito interessante e me possibilitou pensar em questões que são fundamentais para entender o movimento criador. Ao me debruçar sobre a rede de criação, que no teatro parece se tornar mais complexa a cada movimento, percebi que para poder entendê-la, também eu como pesquisador, teria que desenhar minha própria rede.

Essa rede uniu a Crítica Genética e a Tradução Intersemiótica aos estudos da criação teatral, na tentativa de criar uma vertente que venha a contribuir para as pesquisas com as artes da cena.

Atualmente é sabido o quanto se debatem os estudos teatrais com as possibilidades de investigar não mais apenas o resultado espetacular, mas também os processos que originam o espetáculo, e é justamente aqui que a Crítica Genética tem muito a contribuir.

A ideia do inacabado, da obra em constante transformação tão inerente ao teatro com sua característica de permanente mobilidade, me instigou a seguir buscando obras de autores e artistas contemporâneos

que apresentem propostas inovadoras e que potencializem o trabalho nesse amplo campo de interações.

Como tradutor e pesquisador de processos criativos o trabalho me possibilitou encontrar um espaço dentro de um coletivo de artistas criadores, o que pode incentivar outros profissionais que tenham interesse em estudar os processos criativos de encenações teatrais. Os estudos de processo geram rico material de consulta para os artistas, proporcionando uma volta ao seu ato criador, a possibilidade de rever o caminho percorrido, de olhar para a obra que podia ter sido.

Este tipo de pesquisa nos permite adentrar o pensamento criativo do artista e nos brinda a possibilidade de nos aproximar da obra de arte desde um ângulo diferente, desde outra perspectiva.

No caso específico da montagem de *Mi Muñequita* dirigida por Turnes, pude detectar características do trabalho do diretor que ficaram marcadas nos manuscritos. No decorrer dos fólios destacamos questões relativas à percepção, *modus operandi* e modos de conexão das redes de pensamento em criação. Ficou claro o diálogo com diversas linguagens e culturas, escolhas linguísticas, criação coletiva, palavras sublinhadas que parecem guiar o pensamento criativo, anotações que acompanham o ritmo frenético das ações, ou seja, um estado de criação permanente.

O trabalho começado com *Mi Muñequita* será continuado. La Vaca, companhia responsável pela montagem brasileira, e a Complot, companhia do diretor e dramaturgo Gabriel Calderón, autor de *Mi Muñequita*, vem fortalecendo laços desde a estreia da obra no Brasil. Já está nos planos de La Vaca a montagem de UZ, do mesmo autor e pelos mesmos artistas envolvidos em *Mi Muñequita*.

A partir da ideia do teatro como unificador de culturas através da abordagem de questões de caráter universal, esses artistas buscam estabelecer comunicação profunda entre as culturas, neste sentido a tradução de textos teatrais é ferramenta importante de aproximação e diálogo. Por essa razão trabalharei novamente em parceria com a equipe, procurando manter as relações criativas entre a tradução e a encenação, a fim de repetir a adaptação bem sucedida da obra para a língua portuguesa e para a realidade brasileira.

Desde o ano passado também venho registrando e documentando o processo de criação do solo para espaços não convencionais, mais precisamente casas de diversão adulta, *Kassandra*, também dirigido por Renato Turnes e com atuação de Milena Moraes. O texto é assinado pelo dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco, integrante da mesma companhia de Calderón, e tem a particularidade de ser encenado em um inglês rudimentar, próprio de imigrantes que

precisam se comunicar em um idioma que não é o seu. A ideia é que o dossiê de *Kassandra* venha a ser utilizado na minha pesquisa para o doutorado.

A rica experiência que a pesquisa realizada para essa dissertação me proporcionou é de suma importância para a minha incursão em novos projetos de estudos em processos criativos na área teatral.

REFERÊNCIAS

- BELLEMIN-NOEL, J. Reproduzir o *manuscrito*, apresentar os *rascunhos*, estabelecer um *prototexto*. In *Manuscrita*. São Paulo: AMPL, n°4, 1993.
- BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos** / Pierre-Marc de Biasi; trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BIASI, Piere-Marc. *O horizonte genético*. In ZULAR, R. (org) *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BURGEÑO, María Esther. Para Calderón la vida no es un sueño. Disponível em: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/burgueno_me/para_calderon.htm. Acesso em: 24 novembro 2012.
- CALDERÓN, Gabriel. **Mi Muñequita (la farsa)**. Montevideo: Artefato, 2006.
- CALDERÓN, Gabriel. Disponível em: <http://www.ciacomplot.com/lacompania.html>. Acesso em: 21 novembro 2011.
- CISNEROS, Catarina. Análisis de la representación. Capítulo 3. Disponível em: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/cisneros_p_c/capitulo3.pdf. Acesso em: 21 junho 2013.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GOUHER, Henri. **L'Essence du Théâtre**. In: A Criação Literária Prosa II, São Paulo, 2005.
- GRESILLON, A. *Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação*. In: Estudos Avançados, 9 (23), Paris: ITEM, 1995, p. 269-285.

HAY, L. *Le texte n'existe pas – Réflexions sur la critique génétique*. Poétique: No 62 pp.147-158, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LANGLEIB, Macarena. Gabriel Calderón. Talento para el caos. Disponível em: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/langleib/gabriel_calderon_talento.htm Acesso o em 25 maio 2013.

MASSAUD, Moisés. **A Criação Literária Prosa II**. São Paulo: Ed.Pensamento Cultrix Ltda., 2005.

MIRZA, Roger. Teatralidad, violencia, identidad. Disponível em: <http://www.fhuce.edu.uy/jornada/2010/PONENCIAS/MIRZA.PDF> Acesso em 24 novembro 2012.

MUÑOZ, Fuensanta. Los signos en el teatro. Signos y significados en el teatro. Disponível em: <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>. Acesso em: 22 junho 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *O Enigma das línguas*. “Suplemento Literário” de O Estado de São Paulo. São Paulo: 1984.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROMANELLI, Sergio. **A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito**. Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2006.

SALLES, C. *Diálogo na Crítica Genética*. In: Manuscrita, S. Paulo: Anna Blumen, 1992, n. 5, p. 29-35.

SALLES, Cecília A. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

TURNES, Renato. A direção. Disponível em: <http://www.mimunequitabril.com/>. Acesso em: 14 outubro 2011.

WILLEMART, P. **Universo da Criação literária**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

ZULAR, Roberto. **Criação em Processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BIBLIOGRAFIA

- BALL, David. **Backwards & Forwards. A Technical Manual for Reading Plays.** Carbondale: Southern Illinois, UP, 1983.
- BASSNETT, Susan. **Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theater Texts.** *The Manipulation of Literature.* Ed. Theo Hermans. New York: St. Martin's P, 1985. p. 87-102.
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies.** London: Routledge, 1988.
- BASSNETT, Susan. **Translating for the Theater: the Case Against Performability.** *Traduction, Terminologie, Redaction.* Montreal: Concordia University. Vol. IV 1 (1991): p. 99-111
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor.** Rio de Janeiro: UERJ, 1992.
- DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena.** Buenos Aires: Galerna, 2008.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysistem Studies.** *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Vol. 11, Number 1 Spring 1990.*
- GRÉSSILLON, Almuth. **Genèses théâtrales.** Paris: CNRS, 2010.
- GRÉSSILLON, Almuth. **La mise en ouvre: itinéraires génétiques.** Paris: CNRS, 2008.
- JENSEN, Julie. **Playwriting: Brief & Brilliant.** Hanover: Smith and Kraus, 2007.
- PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories.** Routledge, 2010.
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond.** Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

APÉNDICE A – *Mi Muñequita – la farsa*, de Gabriel Calderón.

Mi Muñequita - La Farsa **Por Gabriel Calderón**

Prólogo

Nena - Te extraño.

Tío - No.

Nena - Te quiero.

Tío - No.

Nena - Háblame.

Padre - No.

Nena - Contáme algo, una historia, algo, por simple que sea, un cuento como excusa para encontrarnos, aunque sea encontrarnos en unas palabras, no importa lo qué, contáme lo que quieras, pero vení, vení, habláme!

Madre - ¡Hablále!

Padre - No.

Tío - Sí.

Madre - Es fácil, cocinar es fácil, cualquiera puede hacerlo.

Tío - Sí

Madre - Es cuestión de seguir detalladamente los pasos de cualquier receta.

Tío - Sí, pero no es mi culpa.

Madre - Conejo por ejemplo.

Padre - No es mi culpa.

Nena - Yo sé una historia.

Madre - No es mi culpa si el conejo es fácil de cocinar.

Nena - ¿Puedo contar una historia?

Madre - Es cuestión de saber elegir la carne, el Caracú

Nena - Había una vez una niña que había nacido en el bosque. Su madre era una loba y su padre un lobo. La niña era humana pero su familia y amigos eran lobos. A lo primero la madre lamía a la niña para bañarla porque así lo hacen los lobos y su padre protegía a la niña de los demás porque así lo hacen los lobos.

Madre - La carne que esta junto al hueso es la más rica.

Tío - No me gusta.

Nena - Te amo.

Tío - No me gustas.

Nena - Te amo.

Padre - ¡No!

Mayordomo - Y es como una herida saben?

Madre - Entonces poner música y cocinar.

Mayordomo - Claro no es una herida física, no!

Padre - Poner música y cavar la tierra.

Mayordomo - Pero a la niña le duele como si lo fuera.

Madre - O mucho peor.

Tío - Los elefantes, cuando nacen, pasan días sin abrir los ojos... no se animan.

Madre - Hay que saber elegir los ingredientes, los buenos y los malos. Separar los que no están en buen estado para que no nos arruinen la cena.

Tío - Los elefantes, cuando vuelan... son Dumbo

Padre - Estoy cansado.

Nena - Estoy cansada.

Madre - Estoy tan sola.

Nena - Estoy tan sola.

Madre - salud! (toma whisky)

Padre - silencio! Necesito del maldito silencio!

Madre - salud! (toma whisky)

Apagón.

Se escucha una conversación entre la Madre y la Nena. La Nena canta una canción y la Madre le pide que se detenga. La nena no se detiene y la Madre le pega 7 tiros.

Música/Luz.

Entran los personajes.

Bailan y cantan.

Poco a poco se ubican en una foto familiar.

Fin de la música.

Principio o Comienzo del fin

Mayordomo - Es hora de que ella entienda.

Madre - Es hora de que vos entiendas...

Mayordomo - Es por el habla.

Madre - Es por la forma en que hablás sabés... Ya no sos una nena, no tenés cinco años.

Parecés una tonta hablando así.

Esa no es la forma ni el tonito en el que habla una mujercita como tú.

Porque sos una mujercita no es verdad?

Quiero decir... no sos una... yo que sé... una muñeca!

Mayordomo - Es por la muñeca.

Madre - Digo, no te enojés, pero también es por la muñeca, entendés?

Una mujercita como vos ya no necesita esa muñeca.

Mayordomo - Es por lo que tiene que hacer.

Madre - Qué voy a hacer entonces? Te preguntarás...

Y bueno... podés empezar a hacerte de amigas... y de... amigos.

Mayordomo - Es por ella.

Madre - Es por vos que te lo digo.

Mayordomo - Es por su padre.

Madre - Tu padre y yo estamos muy preocupados. No es lindo que la gente te vea siempre como una nena, con esa muñeca para todos lados y esa forma de hablar tuya... entendés?

Mayordomo - Es por su bien.

Madre - Es por tu bien.

Mayordomo - Es por su propio bien.

Madre - Es por tu propio bien.

La madre baila y canta.

El tío carga a la niña hasta un lugar del escenario y la deja durmiendo.

El Despertar

La Madre viste o pinta o arregla o lastima a la nena, mientras hablan.

Madre - Buenos días!

Nena - Hola.

Madre - Cómo está la muñequita de mamá?

Nena - Bien.

Madre - Durmió bien?

Nena - Chi!

Madre - (Seria) Habla bien! (Cachetada)

Cuántas veces tengo que decirte que hables bien?

Nena - Pedro yo no...

Madre - Que hables bien carajo!

No pode hablar bien estúpida?

(Termina de vestirla)

Todo el día con ese tono de nena idiota.

Imbécil.

(La nena agarra la muñeca)

Yo te voy a sacar esa forma de hablar... vas a ver... dame esa muñeca!

(le quita la muñeca)

Nena - *(hablando bien)*

No! La muñeca no!

(Pausa)

Por favor mamá, la muñeca no.

Madre - Viste como podés? ... tomá

(Le da la muñeca)

Pero bueno, una cosa a la vez.

Primero me encargo de ese tonito...

Otro día me encargo de la muñequita.

La Madre sale de escena. Queda la nena, mirando al público.

La Nena

Nena - Hola

Gracias por haber venido.

Primero que nada quiero decirles que los quiero.

Los quiero tanto, tanto, tanto!

Bueno, pero tengo que decirles la verdad...

No sabíamos si hacer la función de hoy.

Por la cabeza.

La cabeza de ella.

Esa cabeza.

Esa cabeza empieza.

Cuando esa cabeza le empieza a doler...ah!

Por dios!

No hay quien la soporte!

Pero saben qué?

Yo la convencí.

Y no es fácil eh!

Cuando le duele la cabeza tiene un humor de perros.

Y se mare.

Mareada y cansada.

Hada mareada cansada.

Eso! Ella es un hada mareada y cansada...

Cuando le duele la cabeza.

Y yo la quise ayudar

Un vaso de agua!!

No! Gritó.

Si hay algo que no soporta...

Es el agua

Se asusta del agua

Se enoja con el agua

Se imaginan?

Mojada

Mojada asustada

Mojada asustada y enojada.

Y sí... no es fácil.

Pensábamos suspender

Le juro que pensábamos suspender

No hay nada peor que una muñeca con jaqueca

Esa muñeca que le empieza a doler la cabeza como un hada mareada, cansada y por si fuera poco mojada asustada y enojada.

Sí, sí! Pero yo la convencí!

Solo yo puedo convencerla

Convencerla y verla

Convencerla verla y tenerla.

Sólo yo!

Por eso hoy... señoras y señores... hay función!!!!

Con ustedes... mmiiii... mmuññeequiiittaaa!!!!

La Muñeca y La Nena

Número musical de la muñeca y la nena. Talvez los otros personajes se sumen.

El padre grita y la nena y la muñeca caen al piso. Desde ahí continúan hablando.

Nena - Ay qué lindo que salió

Muñeca - Qué va a salir lindo! Por qué mierda me hiciste cantar eh?

Sabés que cuando me duele la cabeza...

Nena - Es que el público te quería!

Muñeca - Qué público ni qué nada! No inventes más, nunca hay nadie, siempre bailamos solas.

Nena - Por ahora sí, pero algún día bailaremos juntas, frente a mucha gente.

(canta)

todas las promesas de mi amor se irán contigo...

Muñeca - Callate!!

Nena - Bue- no! ...No te preocupes.

Muñeca - Lo que me preocupa es tu madre.

Nena - Mi madre?

Muñeca - No la escuchaste? “Otro día me encargo de la muñequita”

Nena - No hablaba de vos.

Muñeca - Hablaba de mí, sí. Yo estaba ahí, me tenés que proteger.

Nena - Yo te voy a proteger.

Muñeca - A quién?

Nena - A vos.

Muñeca - Por qué?

Nena - Vos me pediste.

Muñeca - Yo te pedí?

Nena - Sí, que te protegiera.

Muñeca - A mí? De quién?

Nena - De mi madre.

Muñeca - De tu madre? Yo nunca dije eso.

Nena - Sí, me querés volver loca?

Muñeca - hablás con una muñeca, muy sanita no estás!

Nena - Es que te quiero tanto (*se sienta*)

Muñeca - Yo también (*se sienta en su falda y la nena la agarra como a una muñeca verdadera*)

... Entonces...me vas a proteger?

Nena - Te voy a proteger por siempre!

Muñeca - A quién?

Nena - A vos.

Muñeca - A mí? Por qué?

Tu mejor amiga

Todos en el centro del escenario. El tío se separa. Los demás miran al público y hacen una tonta coreografía alrededor de la muñeca, quieta en el centro.

TIO

Bienvenidos.

Yo soy lo que podría decirse un tío responsable.

Es el cumpleaños de mi sobrina,
y he decidido elegir el mejor regalo.

He buscado, comparado precios,
lo mejor por menos,

y llegué a la siguiente mercadería,
déjenme hablarle de ella

En esta oportunidad tenemos a la HUERFANITA

Lo último en muñecas.

¿Cuántas veces usted se ha cansado de que su hija le diga...

“Estoy aburrida, estoy aburrida”

Cuántas veces le ha comprado las inservibles barbies?

Cuánta plata ha gastado en juguetes que su hija ni mira y se pierden en el olvido para siempre?

Bueno, no se preocupe más.

Gracias a los más especializados colaboradores en materia de juguetería.

Por fin han creado lo que usted y yo tanto necesitábamos.

La HUERFANITA... la mejor amiga para su hija.

La HUERFANITA... la mejor hija para su hija.

Este nuevo modelo trae una innovación en lo que es el relleno,

Para hacerlo más real, no sólo cuenta en su interior con un fino polifón sino con...

Y escuche bien...

Carne sintética!

Dígale adiós a los falsos rellenos de algodón.

Este nuevo modelo cuenta con todos los músculos del cuerpo humano en una genuina y verdadera... carne sintética!

Asombroso verdad?

Pero esto no es todo...

Además está formada por un diez por ciento de grasa vacuna.

Pero dejemos el adentro, ya que, sabido es que lo importante es lo de afuera.

Esta espectacular muñeca, viene vestida con lujosa ropa de la alta costura de Europa.

Con piel cuidada con cremas Nuvó.

Y por si fuera poco, enterados del terrible problema que traen las muñecas que vienen con ojos de diferentes colores, los cuales nunca conforman a las niñas destinatarias, la nueva HUERFANITA viene sin ojos, si usted está interesada en comprarle unos, puede conseguirlos en un set aparte que trae ojos verdes, marrones y negros. También trae un par especial con cataratas.

Y si usted lo compra antes del fin de semana, ese set va a venir acompañado de regalo con el set de higiene personal de la HUERFANITA, el cual consta de tampones, crema para la celulitis y su propio diafragma personal.

Vamos!

Después de todo esto no me van a decir que no es un regalo
 Pero quiere una sorpresa más?
 Siempre...y escuche bien...
 Siempre dice una frase diferente.
(mueve a la muñeca)

Muñeca - Hola
(TIO mueve a la muñeca)
 Te quiero mucho
(TIO mueve a la muñeca)
 Querés ser mi mejor amiga?
(TIO mueve a la muñeca)
 Querés meter tu manito debajo de mi pollerita?
(TIO mueve a la muñeca)
 Por qué no dejás de jugar con muñecas? Pequeña estúpida fracasada!

TIO - Les garantizo que este modelo de muñeca va a ser la mejor amiga de su hija.

Y en cuanto usted se dé cuenta de la libertad que esta muñeca va a dejar en su vida, la HUERFANITA, va a transformarse sin duda también...
EN SU MEJOR AMIGA!

El plan 1

Muñeca - *(con voz de muñequita)*
 “Mamá!”
 “Quiero ser tu amiga”
 “Quieres ser mi amiga?”
(Con voz normal)
 Pero ella no quiere!
 Porque ella no me quiere!
 Me podés decir qué le hice?
 Me podés decir qué mierda le hice??
Nena - Pero... ella te quiere...
Muñeca - Me quiere matar!
Nena - Seguí con eso?!
Muñeca - Me prometiste que me ibas a proteger!
Nena - Está bien, te voy a proteger!
Muñeca *(saca un arma)*- yo me voy a proteger.

Nena - de dónde sacaste eso?
Muñeca - Tenemos que idear un plan.
Nena - Un plan?
Muñeca - Un plan!
Nena - Para qué?
Muñeca - Para que tu madre no me mate.
Nena - Ah!
Muñeca - ...Tenemos que mantenerla lejos de mí.
Nena - Lejos de vos!
Muñeca - Tu padre!
Nena - Mi padre?
Muñeca - Sí! Tu padre! Él es un hombre.
Nena - Bueno, lo que se dice un hombre, hombre...
Muñeca - ... Y como todo hombre, hace cosas que nosotras no.
Nena - Que nosotras no?
Muñeca - Claro, los hombres hacen cosas que las mujeres no.
Nena - Tal vez piense diferente!
Muñeca - Te parece?
Nena - Sí! Tal vez en su cabeza hayan ideas que nos puedan ayudar, ideas más útiles en estos casos, algo que no se nos ocurrió a nosotras.
Muñeca - En la cabeza de tu padre?
Nena - EN LA CABEZA!
 DIFERENTE!
Muñeca - DIFERENTE!

El Padre

Queda solo sentado en sillón.

Padre - Estaba pensando no?
 Cuidado con lo que voy a decir
 Mucha atención
 Es muy importante

 Abro la puerta
 Entro rápido
 Cierro rápido
 Me siento rápido
 ¡PAZ!

 Entonces hago fuerza

Y más fuerza
 La caca está en la puerta
 Medio sorete afuera...
 ...cuando me doy cuenta... ¿de qué?
 ¿¿de qué??
 No me traje nada para leer
 Pero la puta madre será posible?
 Todo el santo día laburando como un gil
 Con la única pretensión de llegar a mi casa
 Y cagar leyendo el diario
 Toda mi felicidad
 Todas las metas de mi vida
 Todos mis proyectos
 Se limitan a cagar... leyendo el diario
 Leyendo el diario!
 Es mucho pedir?
 Pero no!
 Soy tan infeliz que ni eso puedo!

No es irónico?
 No da para pensar?

Entonces
 Y esto es lo mejor
 me doy cuenta de que el sorete está ahí trancado
 Sin ganas de salir
 A la vez que un hambre de lectura invade todo mi ser
 Como si fuera la nafta que prende el motor que expulsa toda esa mierda
 que tengo ahí, en la puerta.

.....

Desesperado, manoteo el desodorante de la repisa
Mímica al hacer fuerza. Los personajes empiezan a entrar lentamente a la escena ubicándose al fondo.

Lynx maniac
 “Las mujeres pasan
 Linx maniac queda”
 Colonia desodorante para hombre
 Inflamable
 No exponer a temperaturas mayores de 50 grados
Hace más fuerza

No perforar
Prohibido su relleno.

La Nena tras de él.

Nena - papá!

Papá!

Puedo entrar?

Puedo entrar?

Padre - No carajo!

No!

Estoy cagando!

Lo único que pido es cagar en paz!

Cagar y leer el desodorante!

¡Cagar y leer el desodorante!

No es irónico?

No da para pensar?

Se distiende.

El Plan 2

Muñeca - No me convence mucho la idea de preguntarle a tu padre.

Bueno... además vos sabés que eso es imposible.... que tu padre...

bueno... que el ya... bueno, que pensemos en otra cosa... en tu padre no.

Nena - No?

Muñeca - No.

Nena - Y entonces?

Muñeca - Entonces qué?

Nena - Qué hacemos?

Muñeca - Para qué?

Nena - Para protegerte.

Muñeca - A mí?

Nena - Sí!

Muñeca - Por qué?

Nena - ¿Ehhh?

Muñeca - No sé!

Nena - No sé qué?

Muñeca - No sé cómo me puedes proteger... no me estabas preguntando eso?

Nena - Sí.

Muñeca - Sí?

Nena - Sí!!

Muñeca - Matar a tu madre!

Nena - Matar a mi madre?

Muñeca - Pero qué buena idea!

Nena - Te parece?

Muñeca - Jamás se me hubiera ocurrido.

Nena - No estaré exagerando?

Muñeca - (*Seria y dura*) Decime una cosa... acaso yo no soy tu vida?

Nena - Sí

Muñeca - Entonces, si tu madre me quiere matar a mí, no es como que te quisiera matar a vos también?

Nena - Sí.

Muñeca - Y si ella te quiere matar a vos, no es justo que vos la quieras matar a ella?

Nena - ...Sí.

Muñeca - Muy buen razonamiento!

Nena - Si, no?

Muñeca - Definitivamente!

Nena - Y cómo hacemos?

Muñeca - Cómo hacemos? Cómo hacemos?

Como matar a una madre

El mayordomo relata. Todos bailan junto al público.

METODOS PSICOLÓGICOS

1- Presentarle al nuevo noviecito... (*Con tono despectivo*) peludo, barbudo, con tatuajes y caravanas por doquier. 10 años mayor que vos, oloroso, repugnante, vago, sucio, malformado, pulgoso, piojoso, costroso! (*retomando un buen tono*) ...con el cual has decidido casarte dentro de una semana (*con tono severo*) sin importarte un carajo lo que piense ella.

2- Decirle, confesarle, aceptarle, de una vez por todas que no sos "normal". Que sos... lesbiana (*tapándose la boca*)...gay... (*Se destapa la boca*) homosexual! Torta, marimacho, que no te la comés, que nunca viste ni querés ver en tu vida una buena ver...

... verdad? Morirá de tristeza.

METODOS PRÁCTICOS

3- Ignorarla. Que se muera por hablarte pero vos no le decís nada y cuando le hablás, qué le decís? La insultás. La insultás y se asombra, se asusta.

Lo que sos vos

Muñeca - No, no!

Pero qué te pasa?

No podés pensar un simple plan para matar a tu madre?

Nena - Es que...

Muñeca - Nada!

Lo único que tenés que hacer es pensar un simple plan para matar a tu madre y no podés!

No podés!

Al final tu tío tenía razón....

(Pausa, la mira)

... Te acordás de tu tío?

Te acordás de cómo lo amabas?

Te acordás de cómo se amaban los dos?

(Pausa)

Te acordás de cómo te dejó?

Te acordás de cómo te dejó?... Como una lacra

(Se ríe)

Te acordás siquiera lo que te dijo?

Tío - No entendés verdad?

Lo que pasa es que yo me quiero acostar con mujeres, sabés?...

...Y bueno, vos no sos una mujer

(Se ríe)... una mujer!

Es decir, vos eras como... mi putita entendés?

(Se ríe)

Sabés lo que sos vos?

Vos sos como mi putita..sí, sí..

...No! No! Ni eso sos

Vos sos como las pendejitas que quieren hacerse putitas...

Peor! Peor! Sos como los pendejitos de las conchitas de las pendejitas que quieren hacerse putitas!

Peor! Peor aún!

Sos como las ladillas que andan entre los pendejitos de las conchitas de las pendejitas que quieren hacerse putitas!

O no! No, no, no!

Mucho más bajo aún!

Sos como los gérmenes que se encuentran en la saliva de las ladillas que andan entre los pendejitos de las conchitas de las pendejitas que quieren hacerse putitas.

(Pausa) Sabías?

Eso sos vos?

Víctima y Verdugo

Madre - *(Agarrando a la muñeca de un brazo y arrastrándola por el piso)* Lo siento, no es nada contra vos, lo que pasa es que mi hija se está quedando tarada y vos no ayudás mucho. *(La sienta en una silla)*

Muñeca - Yo?

Monólogo improvisado sobre el pasado de la madre.

Madre - Es decir, no es que yo me quite responsabilidad de encima, no! Si de algo estoy segura, es que siempre asumí mis errores. Y esto que le está pasando a la nena no es mi culpa

Muñeca - Es mía...

Madre - Es tuya! Tuya y de todas las cosas con las que la nena se pasa jugando,... me la están dejando tarada

Muñeca - La culpa es mía? De una simple muñeca?

Madre - Además aceptemos que su vida ha sido un poco... irregular... y bueno.... después de lo de su tío, ella... en fin! Yo... no puedo.... ella no podía.... la culpa es tuya! Muñeca de mierda! Tuya y de todas las cosas que le han pasado, todas las cosas que han dañado a mi amorcito...a mi... muñequita... *(Reaccionando de pronto agresivamente)* así que ahora, te vas a la basura, porque estas rota sabés? *(Saca una tijera)*

Muñeca - No! Qué vas a hacer?... Ni se te ocurra.... *(Empieza a gritar sin moverse)* ayúdenme! Auxilio! Auxilio!

Madre - *(con la tijera le empieza a cortar el vestido y le empieza a sacar con rabia un poco del relleno)* Vas a sentir lo que es ser mi hija....

Muñeca - No! No! No! Noooo!

Voz de niña: ¡Mamá!

(se paralizan en la escena) Mamá, ¡¿qué hacés?! ¡¿Qué hacés?!

Recordemos el prólogo

Nena - Te extraño.

Tío - No.

Nena - Te quiero.

Tío - No.

Nena - Háblame.

Padre - No.

Nena - Contáme algo, una historia, algo, por simple que sea, un cuento como excusa para encontrarnos, aunque sea encontrarnos en unas palabras, no importa lo que, contáme lo que quieras, pero vení, vení, háblame!

Madre - ¡Háblale!

Padre - No.

Tío - Sí.

Madre - Es fácil, cocinar es fácil, cualquiera puede hacerlo.

Tío - Sí

Madre - Es cuestión de seguir detalladamente los pasos de cualquier receta.

Tío - Sí, pero no es mi culpa.

Madre - Conejo por ejemplo.

Padre - No es mi culpa.

Nena - Yo sé una historia.

Madre - No es mi culpa si el conejo es fácil de cocinar.

Nena - ¿Puedo contar una historia?

Madre - Es cuestión de saber elegir la carne, el Caracú

Nena - había una vez una niña que había nacido en el bosque. Su madre era una loba y su padre un lobo. La niña era humana pero su familia y amigos eran lobos. A lo primero la madre lamía a la niña para bañarla porque así lo hacen los lobos y su padre protegía a la niña de los demás porque así lo hacen los lobos. Pero al tiempo, todo cambio, y la madre empezó a lamer a la niña saboreándola y el padre dejo de protegerla y empezó a morder la piel de la niña a ofrecer su carne y entonces toda la manada de lobos mordían y desgarraban la piel, la carne, la sangre, los huesos de la niña, devorándola, porque así lo hacen los lobos. La carne que esta junto al hueso es la más rica.

Madre - La carne que esta junto al hueso es la más rica.

Tío - No me gusta.

Nena - Te amo.

Tío - No me gustas.

Nena - Te amo.

Padre - ¡No!

Mayordomo - Y es como una herida saben?

Madre - Entonces poner música y cocinar.

Mayordomo - Claro no es una herida física, no!

Padre - Poner música y cavar la tierra.

Mayordomo - Pero a la niña le duele como si lo fuera.

Madre - O mucho peor.

Tío - los elefantes, cuando son viejos, emprenden un largo viaje, se van, se apartan del grupo, se alejan y buscan un lugar donde morir, se mueren en un lugar donde no molesten a nadie, se dejan morir de sed o se tiran de una pendiente lejos de los demás, llevan su viejo y putrefacto cuerpo a morir donde se pudra y no pudra a los demás.

Madre- una manzana podrida, pudre las demás

Siempre Hay Más

Todos quedan donde están. El mayordomo los manipula.

Mayordomo - Y es como una herida sabés?

Claro.

No es una herida física, no.

Pero a la niña le duele como si lo fuera, o mucho peor.

Por qué?

El padre se casó con la madre cuando tenía 30 y ella... 16.

Parece que ella en aquel entonces salía con el hermano de él.

Con el tío de la niña.

Claro!

La madre jugaba a dos puntas

con él y con el hermano

El hermano tendría unos 16 en aquel entonces

Igual que ella.

La cosa es que ella quedó deslumbrada con el hermano mayor,
con su actual esposo,

el de 30,

y entonces dejó al chico,

al de 16,

al tío de la niña.

Este...

en aquel entonces,

fue y le dijo a su hermano,

al de 30.

Que dejara en paz a su novia!

La de 16,

que hoy es la madre de la niña,

y saben lo que le contestó el de 30?

“...ella es muy madura para vos,... conseguiste a alguien más chica”

(*serio*) Se casaron.

Fueron felices?

Comieron perdices?

Yo que sé, que me importa.

Tuvieron una niña.

(*se ríe*)

Y claro,

cuando ellos tuvieron a la niña

el tío vio la oportunidad perfecta para la venganza

y esperó exactamente 16 años,

16 años, día tras día para vengarse.

Fácilmente la niña se enamoró de su tío,

el cual se la volteó por todos lados, hasta que un día, él se levanta, se

dirige a donde su hermano y le dice:

Sabés qué?

Encontré la mujer más chica que hace 16 años me recomendaste?

Sabés quién es?

Una explosión nuclear sería la definición perfecta para explicar lo que pasó!

Pero esperen,

esto no es todo,

aún hay más,

siempre hay más.

El hermano mayor entendió que si se enojaba y demostraba furia por lo que su hermano menor había hecho con su hija.

Repito.

El hermano mayor entendió que si se enojaba y demostraba furia por lo que su hermano menor había hecho con su hija, su hermano menor hubiese ganado.

Entonces le dijo,

a su hermano menor,

que le parecía muy bien que estuvieran juntos.

Que su hija estaba muy feliz.

Y que si su hija era feliz entonces él también lo era.

Entonces el tío estalló en furia.

Nuevamente,
su venganza no estaba funcionando!
Pero esperen,
esto no es todo,
aún hay más,
siempre hay más.
Se encontraron en el cuarto de la niña,
ella y el tío,
la niña y el tío.
Entonces el tío le dijo una sarta de barbaridades,
que era su putita
y ni siquiera eso
y cosas mucho más terribles.
En definitiva,
Que la dejaba.
La venganza concluida.
La niña se deprimió en magnitudes jamás vistas.
7 intentos de suicidio!
7!
El padre sufría como su hija
Era insoportable!
Es acá entonces que aparece la tragedia.
Siempre hay una tragedia!
Una noche el padre se encontró con su hermano
Con el tío de ella
Le dio,
amablemente
7 tiros.
Uno por cada intento de su hija por matarse,
y aún hay más,
después,
después lo cortó en 16 pedazos,
pedacitos,
uno por cada año de su hija.
Tragedia total.
La niña quebró,
Chau,
Piró,
Dio un retroceso.
Su mente es de 7 años.
Como las veces que intentó... bueno.... ya saben

La madre y el padre enterraron el cuerpo en el jardín.
 El padre sigue viviendo como si nada pasara.
 Eso es lo peor para la madre, quien no puede vivir si no se toma unas 20 pastillas al día.
 Pero el único que realmente no puede vivir...
 Es el tío...
 Porque lo mataron...
 Se acuerdan que les acabo de contar que...
 Bueno...

Entienden entonces?
 Es como una herida,
 claro,
 no es una herida física, no.
 Pero a la niña le duele como si lo fuera, o mucho peor.
 Pero esperen,
 esto no es todo,
 aún hay más,
 siempre hay más

Música alta. Coreografía de la madre enseñando a la nena, en el sillón. Luego el padre y el tío comienzan a pelearse. El padre agarra el arma y le da 7 disparos al tío. Música off.

El entierro 1

La madre sentada en una silla mirando hacia el frente, el padre pasa por atrás arrastrando una gran bolsa negra o al tío lleno de sangre en su defecto.

Padre - Me vas a ayudar o no?

(Se detiene y la mira)

No entiendo... por qué te quedás ahí sin hacer ni decirme nada?

Al fin y al cabo fue tu idea.

Madre - Yo no lo decía en serio.

Padre -*(burlándose)* Yo no lo decía en serio...

Dale! Ayúdame a enterrarlo en el jardín.

Madre - En el jardín?

Padre - Sí,... pensaba colgarlo en la pared del living, pero no sé... no me convence, me parece que va a quedar mejor enterrado en le jardín.

Madre - Cómo podes ser tan cínico...

Padre - Yo no fui el de la idea...

Madre -(reaccionando) Yo no lo dije en serio!

Padre -(reaccionando más fuerte) Tarde!

Me lo hubieses dicho antes!

Ahora ya es tarde!

Además lo querías tan muerto como yo.

Madre - Pero...

Padre - Pero nada.

Sos tan asesina como yo.

Ayúdame a enterrarlo.

Madre - No puedo, no podría verle ni la cara.

Padre - No te preocupes, no se le ve.

Madre - (pausa) Cómo que no se le ve?

Padre - La partí en dos... o tres, no sé.

Madre - Qué?

Padre - Un placer.

Te acordás que yo siempre decía que al que se metiera con mi hija le iba a partir la cara?

Bueno... ahí tenés.

Para los que dicen que no soy un hombre de palabra.

Madre - Le partiste la cara?

Padre - No sólo la cara... no, (risa)... también cada pedacito de su cuerpo... partidito en dos... o tres...

(Pausa)

Es más fácil de enterrar.

En vez de tener que hacer un pozo grande y profundo, hacemos varios chiquitos (*Empieza a hacer la mímica como jugando*) Entonces aquí ponemos la mandíbula con la orejita... acá el plexo torácico y acá todos los deditos.

Y después, para que no se piensen que yo no quería a mi hermanito, en cada pocito ponemos una plantita.

Y así, por ejemplo, está flor que crecerá aquí en este pozo se llamará Pedacitus de la Piernitus de nuestro queridísimo y amado...

Madre - Basta! Basta!

Padre - (*Se ríe como disfrutando del sufrimiento de la madre, luego pausa. Vuelve a arrastrar la bolsa*)

Bueno... me ayudás o no?... mi amorcitus cadavericus

(*Se ríe de su propio chiste*)

Amorcitus cadavericus (se ríe fuertemente, hasta que se da cuenta que ella no se ríe; entonces se detiene de golpe, va hacia ella, la levanta de los pelos y la tira fuertemente al suelo)
 Ayúdame!!... amorcitus cadavericus.

La Protegida

Nena - No me vas a hablar?

Seguís enojada?

Muñeca - Me dijiste que me ibas a proteger

Nena - Es que...

Muñeca - Me trató de matar!

Yo te dije que me quería matar!

Nena - Sí, pero...

Muñeca - ... Y vos no hiciste nada!

Nena - Perdón, te prometo que no te va a tocar nunca más, te voy a proteger, yo te protejo.

Muñeca - Y a vos? A vos quién te protege?

Nena - A mí?

A mí, papá siempre me protegió...

... Papá siempre cuidó de que nadie me hiciera daño...papá...

Muñeca - Tu padre murió!!!Aceptálo! Aceptémoslo estamos solas!

Nena - No, no murió

Muñeca - No tenés razón, no murió... fue tu madre la que lo mató, que no es lo mismo.

Nena - Es que ella...

Muñeca - Nada!

No trates de justificar a ese monstruo.

Lo mató! Lo mató porque te protegía.

Te protegía como yo te protejo... pero ahora sos vos la que me tiene que proteger.

No te das cuenta?

Lo mató y ahora me quiere matar a mí.

Nena - Sí, ya te dije...

Muñeca - Protegeme!

Nena - Tranquilizate!

(La abraza y la acaricia)

Ya está! Nada te va a pasar, nadie te va a tocar.

Yo te voy a proteger, yo te protejo.

La Muerte

Silla vacía, la madre le habla como si estuviera el padre, o tal vez esté.

Madre - Puedo pasar?

Sí yo sé que estas en el baño... sí... sé que lo único que pedís en esta vida... sí, sí... perdóname.

(Se asusta) No! Por favor no me pegues!

Sólo quiero decirte una cosa!

(Se tranquiliza)

Tengo muchas cosas que me quedaron por decirte

(Sacando un cuchillo y le clava el cuchillo a la silla, como matando al padre o tal vez mata al padre)

Entendés?

(Varias veces)

Entendés hijo de puta!!!

Entendés?

Entendés???

(Se tranquiliza)

El entierro 2

La Nena sentada mirando hacia el frente.

El mayordomo pasa por atrás arrastrando una bolsa negra o el cadáver del tío y el del padre, en su defecto, y los deja a un lado de la escena..

Madre – Que pasó? Está pasando algo y mami no se enteró?

(Pausa, la mira)

Qué te pasa? No estás contenta?

Nena -*(muy asustada)* Por qué lo hiciste mamá?

Madre - Cómo que por qué lo hice?

(Riéndose) Cómo que por qué lo hice?

(Seria) Por vos mi amor... por vos.

Nena - Pero...

Madre - Nada!

Él te hacía daño sabés?

Y me hacía mal a mí, me pegaba... por mi bien decía...

20 años con él, 20 años pegánd....

Pero eso no me importaba, lo peor era lo que te estaba haciendo a vos mi amor.

No te das cuenta?

Te estaba dejando retardada. Siempre te trató como una niña

Él te estaba haciendo mal...y se hacía mal también a él sabes?

(Pausa) (Continúa hablando y todos los personajes dicen esto también más bajito)

Es hora de que vos entiendas...

Es por la forma en que hablás sabés... Ya no sos una nena, no tenés cinco años.

Parecés una tonta hablando así.

Esa no es la forma ni el tonito en el que habla una mujercita como tú.

Porque sos una mujercita no es verdad?

Quiero decir... no sos una... yo que sé... una muñeca!

Digo, no te enojés, pero también es por la muñeca, entendés?

Una mujercita como vos ya no necesita esa muñeca.

“Qué voy a hacer entonces?” Te preguntarás...

Y bueno... podés empezar a hacerte de amigas... y de... amigos.

Es por vos que te lo digo.

Tu padre (*señalando la bolsa*) y yo estábamos muy preocupados. No es lindo que la gente te vea siempre como una nena, con esa muñeca para todos lados y esa forma de hablar tuya... entendés?

Es por tu bien.

Es por tu propio bien.

Pero bueno, una cosa a la vez.

Primero me encargo de tu padre...

Otro día me encargo de la muñequita.

Siempre hay más 2

Hincado limpia el cadáver del tío.

Mayordomo - Y Es como una venganza terrible entienden?

Es como una muerte en vida.

Porque el tío mató a la niña cuando la dejó,

es decir no la mató de verdad,

no físicamente,

pero de alguna forma la mató no?

Espiritualmente tal vez?

Y el padre mató al tío,

en ese caso sí fue físicamente,
 y se acuerdan que lo cortó en 16 pedacitos,
 uno por cada año de su hija.
 Y la madre
 Mató al padre
 Físicamente también.
 Y lo cortó en 20 pedacitos,
 uno por cada año de tortura juntos.
 Y es una tragedia.
 Una terrible tragedia.
 El tío mata sentimentalmente a la niña.
 El padre mata físicamente al tío
 y tortura físicamente a la madre.
 La madre mata físicamente al padre,
 tortura psicológicamente a la niña
 e intenta matar físicamente a la muñeca.
 Es como una venganza terrible entienden?
 Porque la venganza del tío..
 Finalmente se hace realidad
 Arruina a toda la familia, para siempre
 Pero esperen,
 esto no es todo,
 aún hay más,
 siempre hay más

La antesala de la Verdad

*Misma música que cantó la madre al principio (Mina). El Mayordomo,
 por orden de la niña, mata a la madre.
 Trae los tres cuerpos y los alinea en el frente.
 Los cadáveres bailan en el pisó, luego mueren.*

Muñeca - ella, es una niña, se peina como niña, se viste como una niña, actúa como una niña, y lleva una pollera extraordinariamente corta, pero es una niña, estamos sentados en la oscuridad, todos la vemos actuar en la obra de fin de año, junto a sus compañeritos, y la vemos, y vemos que lleva una pollerita extremadamente corta y pensamos que aunque es una niña que bien le queda esa pollerita, y opa, hace un movimiento grande y la pollerita se le sube un poquito, se le ve la bombachita... blanca... y ahora está bailando y la pollerita se le está subiendo mientras baila, se le subió, se le ve la cola, la colita tan jovencita, y pensamos que sería tan

lindo poder tocar una colita así de jovencita, vemos la bombachita y la colita de la niña y pensamos que es tan hermosa, pero sabemos que está mal, sabemos que eso no se puede hacer, está mal, pero la seguimos viendo, le seguimos viendo esa colita y pensamos que con pensarlo no lastimamos a nadie, entonces lo pensamos, imaginamos, vemos la colita jovencita de la niña e imaginamos que lindo sería tocarla, nuestra mano grande sobre la colita frágil e inocente que quiere que la toquen, e imaginamos como le bajamos la bombachita y dejamos al descubierto su colita con esa piel joven y ese olorcito de nena y nos excitamos. Y un día no lo pensamos más y lo hacemos.

La Verdad

Muñeca - Voy a morir...

Nena - Por qué??

Muñeca - Tu madre me va a matar.

Nena - No vas a morir.

Muñeca - Todos morimos, es lo único seguro.

Nena - Vos no morís, nosotros las personas morimos.

Muñeca - Entonces no voy a morir?

Nena - No, vas a vivir para siempre.

Muñeca - Pero yo vivo sólo en tu cabeza, en tu locura verdad?

Nena - Entiendo...

Muñeca - Entonces cuando vos mueras yo también voy a...

Nena - Yo tampoco voy a morir.

Muñeca - No?

Nena - No.

Muñeca - Tampoco?

Nena - No, porque para morir, se necesita haber estado vivo alguna vez y yo nunca me sentí realmente viva.

Y si alguna vez siquiera rocé la vida eso ya fue hace mucho tiempo.

Hace mucho tiempo que no estoy viva.

Así que va a ser imposible que muera.

Muñeca - Y tu madre?

Nena - Que madre?

Muñeca - La tuya.

Nena - Yo tenía una madre?

Muñeca - Sí, que me quería matar.

Nena - Te quería matar?

Muñeca - Sí, no te acordás??

Nena - La maté!!

Muñeca - A tu madre?

Nena - Sí, estaba muerta hace mucho tiempo, pero yo la enterré.

Ella está ahora en la oscuridad.

En el jardín en 50 pozos diferentes.

Un pocito por cada año que arruino mi vida
o mi muerte.

En el jardín sus 50 pozos,
con los 20 pocitos de mi padre ,
más los 16 pocitos de mi tío.

Ellos muertos en la oscuridad.

Nosotras muertas en la luz.

Maté a la amenaza de que te sacaran de mi lado.

Mate a la muerta que amenazaba nuestra tranquila muerte en vida.

Muñeca - Ahora somos sólo tú y yo.

Por lo años de los años.

Muertas.

Mirando el jardín y los pocitos.

Mirando la oscuridad de los muertos enterrados.

...

Hasta mañana mi muñequita

La nena y la muñequita comienzan a acercarse lentamente. De repente se besan, realmente con mucho amor, se abrazan y besan. La luz empieza a esfumarse.

Mayordomo - no, esperen, porque se van? Aun hay más, siempre hay más!

EL FIN.

APÊNDICE B – Transcrição diplomática do fólio 8

ENSAIO 08 . 10

Começo prólogo Marca do Malcom abajour

ÓTIMO RITMO!

Nena ótimo a emoção na
mae

Morir de amor= Show indo mto

rápido na fila

Paulo prepara-se p' a música da

XUXA → um ação

solitária

A TV é o Paulo → foco nele

boa a saída

Cena da nena:

Milena ótimo saídas - boas

1ª boneca e Nena → legal, mas acertar as
ações agora

- cena do tio → pai e mãe entram

Nívea juntos, 1 de cada lado, se

cheira o o olham, se estrangulam, sentam

sovaco olham, se estrangulam, sentam

da muñeca tio ação com os olhos

não precisa tirar //

→ depois os parentes continuam com

a ação sem relação ao tio, pça

bola até arma

→ como matar uma mãe → ótimo

Milena arrasô.

→ STAND UP → FOI LEGAL → MISTURA ENTRE

ESPANHOL E

PORTUGUÊS

→ VC DECIDE MALCON LIBERA O

SOFÁ

PAULO DEIXA DE SER AGRADECIDO .

2ª PRÓLOGO → EXCELENTE

NÓ NA GARGANTA

APÊNDICE C – Transcrição diplomática do exemplo de fôlio da figura 12

1 Prólogo
Criança: Estou com saudades
Tio: Não
Criança: Te quero → ¿? (¿TE AMO?)
Tio: Não.
Criança: Fala comigo
Padre: Não (¿desculpa?)
Criança: Me conta alguma coisa, uma história, algo,
 mesmo que seja simples, um conto como
 (excusa) pra nos encontrar, mesmo que seja
 pra nos encontrar em umas palavras, não
 importa o quê, me conta o que quiser,
 mas vem i vem , fala comigo!
Madre: i Fala com ela!
Padre: Não
Tio: Sim
Madre: É fácil, cozinhar é fácil qualquer um pode.
Tio: Sim
Madre: E questão de seguir passo a passo a receita
Tio: Sim, mas não é minha culpa.
Madre: Coelho por exemplo
Padre: Não é minha culpa

Criança: Eu sei uma historia
Madre: Não é minha culpa se o coelho é
 fácil de cozinhar?
Criança: Posso contar uma história?
Madre: E questão de saber escolher a carne,
 o Caracú (¿Mocotó?)
Criança: (Tinha uma vez) uma criança que
 tinha nascido no bosque. Sua mãe
 era uma loba e seu pai um lobo. A
 meninha era humana mais sua família e seus
 amigos eram lobos. No começo a mãe
 lambia a meninha pra dar banho porque os
 lobos fazem assim y seu pai ~~proteg~~ cuidava
 da meninha porque os los fazem assim.
Madre: A carne junto ao osso é a mais
 gostosa.
Tio: ~~Eu~~ Não gosto
Criança: Te amo
Tio: Eu não gosto de você
Criança: Te amo
Padre: i Não!
Mordomo: É como uma ferida sabe?
Madre: Então é melhor botar música e cozinhar.
Mordomo: Claro, não é uma ferida física inão!
Padre: Botar música e cavar a terra.

ANEXO 1 – Crítica da encenação uruguaia de Mi Muñequita

<http://www.lr21.com.uy/cultura/288694-en-el-teatro-circular-hoy-la-ultima-funcion-de-mi-munequita-la-farsa>

Teatro. Comedia dramática burlesca y grotesca con la dramaturgia descarnada.

En el teatro Circular hoy la última función de Mi muñequita, la farsa

Se trata de una comedia dramática burlesca y grotesca, con la dramaturgia descarnada, abyecta y sexual que caracteriza a su autor y director, y a las puestas de la compañía Complot. Cecilia Sánchez, Leonardo Pintos, Dahiana Méndez, Mateo Chiarino, María Cecilia Cósero y Leandro Núñez son los protagonistas.

Escrito por: S.B.

Sábado 15 de diciembre de 2007 | 03:55



La pieza escrita por Gabriel Calderón, y co dirigida junto a Ramiro Perdomo, que se representó este año en su cuarta temporada, con un elenco de rendimiento soberbio, narra una historia que tiene como tema central el incesto y como protagonista a una niña suspendida en el limbo de la inmadurez, y arrastrada a la violencia por su familia.

“Mi muñequita” muestra a través de un impecable texto a una madre omisa, un tío imperdonable y una niña arrasada: trapos sucios familiares, crímenes subterráneos, por históricos y recurrentes no menos terribles, de esos pasibles de cometerse en el seno de hogares supuestamente “bien constituidos” de clase media, o el cantegril más paupérrimo. La niña actúa en consecuencia de un medio familiar opresivo y va deviniendo la fuerza oscura y destructiva en que la convierten sus mayores, los poderosos, los opresores. Pero amén de las aristas criminales de la historia concreta, hay mucho de idiosincracia latina reprimida, envidia maternal hecha tabú y otras lecturas próximas a las tramas familiares de la sensibilidad uruguaya, no tanto a las páginas de policiales, en el planteo disfuncional de Calderón.

“Mi muñequita” cuenta con vestuario de Ana Semino, iluminación de Pablo Caballero, sonido de Denis Segovia y diseño y fotografía de Federico Calzada.

La obra fue estrenada en octubre de 2004 en la sala dos del Teatro Circular, y ha permanecido en cartel desde entonces con gran éxito de público y crítica. Lleva realizadas más de 110 funciones y ha sido vista por más de 9 mil espectadores.

Recibió una Mención Especial en el Concurso de Dramaturgia organizado por el Instituto Internacional de Teatro en 2003, obtuvo seis nominaciones al premio Florencio otorgado por la Asociación de críticos del Uruguay a Mejor Espectáculo, Texto de Autor Nacional, Dirección, Elenco y Revelación a Cecilia Sanchez y Leandro Núñez.

ANEXO 2 – Crítica à encenação uruguaia

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/burgueno_me/para_calderon.htm

Para Calderón, la vida no es sueño.

María Esther Burgueño

El año pasado estuvo nominado al Florencio Revelación, por su obra “Taurus, el juego”, que además dirigía. Ha incursionado reiterada y exitosamente en Teatro Joven. Este año se ha constituido en el centro de la programación del Teatro Circular con dos puestas que han contado con una enorme aprobación de público y crítica: “*Las buenas muertes*” y “*Mi muñequita*”. Ganó una beca de estudios en Londres y Cádiz que le permitió una invalorable experiencia europea junto a directores y creadores de todo el mundo. Cursa el último año de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Tiene 22 años y un apellido que lo destina al teatro. Se llama Gabriel Calderón. Téngalo en cuenta.

El tema del parricidio, el intento de supervivencia de las nuevas generaciones con respecto a las viejas, mediante el exterminio, el papel siniestro de lo mediático en la violencia nuestra de cada día son algunas de las ideas recurrentes en la dramaturgia de Calderón. En “*Las buenas muertes*” el espectador es invitado a presenciar a cuatro pantallas, el enfrentamiento del “ejército de niños” con el mundo de los viejos. Hay una oblicua alusión al crimen de unas ancianas lituanas, cometido en Montevideo, que es simplemente un pretexto para desatar la idea central de que existe una especie de disociación de personalidad que habilita a invadir los territorios vedados que separan a los componentes de una sociedad. En “*Mi muñequita*” la misma idea se concentra en la historia de una familia disfuncional, plagada de agresiones y muerte. Es, de algún modo, la visión puntual de una situación general.

La muñeca como doble.

Es un tópico de la literatura la idea de que una muñeca funciona como doble de su creador o de su propietario. Desde Pigmalión a una Barbie Superstar

La perspectiva de Freud, quien dedicara una monografía al concepto de lo siniestro, aporta algunas luces, desde un plano psicológico. Siniestro, “Unheimlich”, es por principio lo insólito, lo inquietante, lo extraño, que, al revelarse, se muestra de forma más densa. Son algunos ejemplos de motivos siniestros:

* el doble de alguien
 * los juegos entre lo animado y lo inanimado, por ejemplo, las estatuas andantes, retratos encantados, espejos mágicos figuras de cera, muñecas sabias y autómatas; personas tal vez no vivientes, rígidas, marmóreas y, a la vez, humanas...

Freud afirma que una fuente importante de la existencia de estos dobles animados son complejos infantiles reprimidos, reavivados por un nuevo estímulo. Ciertamente, lo siniestro parece reavivar creencias ocultas, representaciones interiores selladas por el peso de la razón y que cobran nueva vida.

El autómata es en verdad el reverso de nuestra propia identidad, que cobra vida de vez en vez.

Esta reflexión viene a cuento de esta última obra de Calderón que plantea, de manera discontinua los sucesos de una familia integrada por Papi, Mami, la Nena, el Tío, el mayordomo narrador, y obviamente, la muñequita. Los sucesos son presentados a los ojos del espectador en una diversidad de lenguajes, de tonos, de recursos discontinuados temporalmente. Y la muñeca cobra aquí exactamente el valor de lo freudiano.

“Cría cuervos”

La obra comienza, como es habitual en Calderón, a través de una canción. Es enorme la importancia que el autor dispensa a la música en sus puestas. La voz de Mina instala una atmósfera “años 70” que ambienta el ingreso de los personajes como un desfile de gestos estereotipados, carentes de toda naturalidad, automáticos, diría uno, sino fuera por temor a resultar recurrente. Las combinaciones del blanco y el negro en los trajes adelanta una obvia pugna entre lo que parece bueno y lo que parece malo. El verbo parecer es usado aquí en su más estricto sentido oponiéndose a “ser”. En verdad el problema de la apariencia y la esencia resulta crucial a la hora de leer esta pieza. Los personajes ocupan el único objeto escénico destacado, que es sillón flanqueado por

dos mesitas de cuyos cajones saldrán los pocos elementos escénicos accesorios. Allí sentados constituyen una especie de “foto de familia” y empiezan a entrecruzar fragmentos de parlamentos o pseudo diálogos sobre el amor, la cocina italiana, la historia de un niño y los lobos (¿Otra vez Freud?), los elefantes. Todos estos registros de voz quedan pendientes en el ánimo del espectador a la manera de anticipaciones. Luego, cada pieza de este rompecabezas verbal ocupará su lugar y la figura se armará clara, terrible, implacable.

Antes de lanzarse a la anécdota existe una nueva intermediación de la música. Esta vez es a través de la canción de José Luis Perales: *Porque te vas* que, en la versión de Jeanette, se hiciera célebre también en la década del 70 a través de la película de Carlos Saura “*Cría Cuervos*”. Las versiones de la canción en la obra se multiplican y van desde el solo de la muñeca, hasta la coreografía grupal, desde la versión canónica, a la de “*Ataque 77*”; pasando por la del propio Perales. Funcionan para separar momentos; para ambientar el monólogo del mayordomo que reconstruye los acontecimientos a los ojos del espectador; para subrayar las agresiones a la muñeca que revelan la blancura de su traje manchada por sangre en la zona genital que alude a una posible violación o desfloración; como “fondo” de las instrucciones para matar a una madre. Llegados a este punto se imponen una pregunta: ¿Por qué esa música? La remisión a los 60 y los 70, el ambiente de Festival de San Remo parece aludir directamente a época de los “padres” de Calderón, no en sentido estricto por supuesto, sino a los que constituyen esa época y que parecen herederos de las taras de una generación que se soñó “prodigiosa” y resultó hondamente fracasada. Por otra parte “*Cría Cuervos*” (si no la ha visto, regálese un rato del mejor Saura) es una referencia estética ineludible para Calderón. La película trata también de una familia disfuncional, de la violencia sexual y el adulterio como modos de relacionamiento, de las fantasías de muerte que circulan entre los miembros de la familia, de la negación de la infancia como período paradisiaco y la certeza de que se viven tiempos terribles, y por supuesto la niña protagonista, la “Ana”, de Ana Torrent, tiene tendencia a los juegos de rol, a los disfraces, a asumir personalidades alternativas que actúan las circunstancias familiares y, por supuesto, posee una muñequita a la cual hace depositaria de sus propias fantasías sobre las culpas, la familia, o los niños que muerden el seno que les da de mamar. En *Cría Cuervos* se produce un parricidio simbólico, aunque es deseado

como real. En *Mi muñequita* los crímenes logran concretarse de manera más pragmática. Pero son crímenes al fin.

La multiplicidad de formas del discurso.

El diálogo de la obra está constantemente interferido por formas sucedáneas del discurso. Así sucede con las “Instrucciones para matar a una madre”, o con el parlamento del padre en el cuarto de baño o con el monólogo – en rigor – diálogo virtual – de la madre con la muñeca, evocando su infancia.

Pero algunos de los momentos en que Calderón dramaturgo elige para estos quiebres son particularmente significativos porque apuntan al quiebre de la teatralidad, refuerzan el carácter no mimético de su teatro, ya subrayado por la puesta en escena definida por el propio creador como una *farsa*.

En este sentido es ejemplar el parlamento de la nena: *“Hola. Gracias por haber venido. Primero que nada quiero decirles que los quiero. Los quiero tanto, tanto, tanto! Bueno, pero tengo que decirles la verdad... No sabíamos si hacer la función de hoy. Por la cabeza. Cuando le duele la cabeza tiene un humor de perros(...) Pensábamos suspender Le juro que pensábamos suspender. No hay nada peor que una muñeca con jaqueca. Sí., sí, pero yo la convencí. Por eso hoy... señoras y señores... ¡¡¡hay función!!!! Con ustedes... mmiii... mmuññeequiiiitaa!!!”*.

Del mismo modo funciona el discurso del tío, convertido eventualmente en vendedor de muñecas, quien intenta convencernos de las ventajas de contar con un ejemplar como este que tenemos delante de los ojos: *“En esta oportunidad tenemos a la HUERFANITA. Lo último en muñecas. (...)¿Cuántas veces le ha comprado las inservibles barbies?(...) Gracias a los mas especializados colaboradores en materia de juguetería por fin han creado lo que usted y yo tanto necesitábamos: La HUERFANITA... la mejor amiga para su hija. La HUERFANITA... la mejor hija para su hija. Este nuevo modelo trae una innovación en lo que es el relleno. Para hacerlo mas real, no sólo cuenta en su interior con un fino polifón sino con...Y escuche bien...Carne sintética. Pero dejemos el adentro ya que sabido es que lo importante es lo de afuera. (...)Y por si fuera poco, enterados del terrible problema que traen las muñecas que vienen con ojos de diferentes colores, (...) la nueva HUERFANITA viene sin ojos, si*

usted está interesada en comprarle unos, puede conseguirlos en un set aparte que trae ojos verdes, marrones y negros. También trae un par especial con cataratas”(...).

Este parlamento, además de confirmar el feroz tono de humor negro que recorre la obra, además de explicitar los vicios de una familia consumista, concreta la idea de la humanización de la muñeca, de esta como proyección de los odios intercambiados por todos y contra todos. La niña es considerada idiota por una madre, cuya metahistoria, la enfrenta a una tragedia propia. Es notable el monólogo en que mami reconstruye sus navidades y la figura del padre, que le regala el conejito. Notable en su concepción y en su realización actoral.

Pero seguramente lo más interesante a nivel de modificaciones del discurso sea la aparición de un narrador, próximo al final de la obra, quien se encarga de recoger los hilos sueltos de las conversaciones iniciales y procede a recomponer ante los ojos del espectador lo que, seguramente, este ya ha comprendido. Para ello parte de su propia frase “leit motiv”: “*no es una herida física, pero duele como si lo fuera*”. Para completar esta salida de la teatralidad mimética, más próxima al distanciamiento de Brecht que a otra cosa, interpela a los espectadores sobre cómo marcha el *feed back*.

Siempre hay más.

Justamente es el personaje del narrador, que opera como una especie de dador, de proveedor de los medios de la agresión (la pistola incluida) quien anuncia en tono casual un asunto apocalíptico: *Siempre hay más*. En realidad cada vez que creemos que se ha cerrado un ciclo de violencia: el del tío, el del padre con su hermano, el de la madre con su marido y con la muñeca, reaparece otro. Como en “*La pradera*” de Ray Bradbury los niños eliminan el mundo adulto que los ha destruido y tienden a formar su propio universo. La supuesta idiotez de la niña es estimulada y creada por los mismos adultos que se la echan en cara. La amenaza a la muñeca no es otra cosa que la proyección del deseo de destruir la evidencia de la propia insuficiencia familiar. El tema de la “protección” invocado constantemente, da cuenta de la amenaza como situación básica. La historia de los lobos pone de manifiesto que los seres humanos somos ineficaces a la hora de protegernos y sumamente aptos a la hora de exponernos y de justificarnos. Como decía Hobbes “*el*

hombre es lobo del hombre.” En este caso, la escena lésbica entre la muñequita y la niña, tiene un sentido que va mucho más allá de lo erótico. Si aceptamos la tesis de que la muñeca no es otra cosa que un doble, una proyección materializada de los aspectos negados o de los deseos de la niña (básicamente la búsqueda de protección contra la agresión del medio y el deseo de eliminar a quienes la amenazan), ese abrazo final representa el deseo del yo de fundirse un uno solo. De este modo la escisión de la personalidad se resuelve y la existencia de un objeto sobre el cual depositar nuestros aspectos inaceptables, se vuelve innecesaria. Pero la solución “final” a este drama no cierra el ciclo de la violencia familiar, porque como se ha dicho, *siempre hay más*.

Una forma de bailar.

Los espectáculos de Calderón son dirigidos por él (en este caso en colaboración con Ramiro Perdomo) y expresan claramente una línea de actuación que no le debe nada a Stanislavski y sí le debe mucho a la estética del “under” argentino, especialmente a los de Rafael Spregelburd, cuyo magisterio Gabriel acepta inmediatamente. La actuación aparece desestructurada y voluntariamente “teatral”. Es decir, hay una suerte de antinaturalismo que sitúa al espectador no en una zona de identificación emocional si no, más bien, en la conciencia del espectáculo, en la aceptación de la risa sarcástica que encubre profundos dolores. La frontera es continuamente violada, los actores le “cantan”, literalmente al público mirándolo fijamente a los ojos, o exageran sus movimientos con una estética muy cinética, frecuentemente reforzada por la música, a la que ya aludiéramos, y eventualmente por la luz. Un ejemplo de esto sería la lucha entre el padre y el tío ambientada con flashes de luz negra, o el obvio rojo que invade la escena cuando comienza a ejecutarse la cadena de asesinatos. Los jóvenes actores responden a la perfección a la idea y desde este punto de vista, la unidad estética de “*Mi muñequita*” resulta más compacta que la de “*Las buenas muertas*”, ya que en esta el elenco era multigeneracional y cada actor llevaba sobre sí su propia escuela y su idea de lo que significa “representar”. Estos seis actores adhieren a la propuesta de la dirección y proporcionan un grupo compacto e inteligente en el que se destacan las mujeres, Cecilia Sánchez, la Madre, María Cecilia Cósero, la muñequita y Dahiana Méndez, la Niña, quien es una constante en los espectáculos de Calderón y Leandro Núñez en su papel de mayordomo narrador. Lo relevante de estas actuaciones reposa sobre la posibilidad

de utilizar el matiz sin tensiones. La siniestra madre (no olvidar el valor sígnico de los colores en el vestuario) siempre fumando o bebiendo pasa de la amenaza al mimo, de la ternura al crimen, de la omnipotencia a la impotencia cuando se enfrenta con sus propios dolores. Cósero desdobra su actuación a través de lo gestual y lo vocal acentuando la idea de proyección interna de la niña y puede explorar los aspectos más perversos y negados, como en la descripción de la fiesta de la escuela donde se ve la “*pollera cortita*” de la niña. Méndez ya nos había impresionado más que gratamente en “*Taurus*” y “*Las buenas muertes*” y se maneja con comodidad en las escenas especulares con su muñeca, en la ambigua relación con la madre o en la perversa escena con el tío. Que destaquemos algunas actuaciones no implica que Leonardo Pintos o Mateo Chiarino no sean también muy eficaces como el padre y el tío. De hecho la homogeneidad que logra el conjunto es uno de los méritos evidentes de la pieza y de la dirección de actores.

Números y símbolos.

En general el discurso dramático de Gabriel Calderón no es complejo en su textualidad. Generalmente lo que lo exime de la simplicidad es el manejo que hace de las temporalidades, la develación fragmentada de los hechos que se “reúnen” hacia el final. Digamos que, a grandes rasgos, hay una semiótica de lo icónico en los signos escénicos. Quizás la música sea la excepción a esta regla. Pero sin embargo, en algunos momentos el texto se propone simbolizar, abrir espacios al receptor para que éste navegue por algunas incertidumbres. Tal es el caso de una obsesiva relación de números. Acosada sexualmente por el tío que la usa como instrumento de una oscura venganza y la abandona, la niña tiene siete intentos de suicidio: “*La niña se deprimió en magnitudes jamás vistas, 7 intentos de suicidio! ¡7!*”, por lo cual el padre le dará siete disparos al tío. El número siete se reduplica en la suma de los guarismos de los 16 años que tenía la madre cuando se casó con el padre desdeñando al hermano rival que tenía también 16 años: “*El hermano tendría unos 16 en aquel entonces y el tío vio la oportunidad perfecta para la venganza y esperó exactamente 16 años, 16 años. Después (el padre) lo cortó en 16 pedazos, pedacitos, uno por cada año de su hija*”

El número siete es uno de los más recurridos simbólicamente en todas las culturas y por múltiples razones. En este caso no podemos evitar la referencia a la edad en que debería operarse sanamente el tránsito

edípico, como lo consigna Bruno Bettelheim al analizar la edad en que frecuentemente hacen crisis los personajes de los cuentos de hadas. En este caso la crisis de la niña adviene al advertir, a través de su yo desdoblado, que es una “huerfanita”. Bettelheim aborda también este momento en que se instala la conciencia de abandono u orfandad en niños que sí tienen padres, pero han sido o serán abandonados en el bosque para que los devoren las fieras. El pretexto: no podían mantenerlos. Así le pasó a Pulgarcito, así le pasó a Hansel y Gretel. Y ciertamente la peor orfandad es la de quien tiene padres, pero no.

La madre a su vez se toma veinte pastillas y dispersa al padre en veinte pozos: *“20 años con él, 20 años pegándome Mató al padre. Físicamente también. Y lo corto en 20 pedacitos uno por cada año de tortura juntos”*

Estos veinte pozos se suman a los cincuenta en que es dividido el cadáver de la madre y vuelve a obtenerse el número siete por la suma de los guarismos de 70. *“Ella está ahora en la oscuridad. En el jardín en 50 pozos diferentes. Un pocito por cada año que arruino mi vida. O mi muerte. En el jardín sus 50 pozos con los 20 pocitos de mi padre más los 16 pocitos de mi tío. Ellos muertos en la oscuridad. Nosotras muertas en la luz”*

La insistencia textual en destacar los números, sirve también a una función identificadora de la vida y la muerte. En verdad no hay sobrevivientes reales en la obra porque, como dice la Niña (la muñequita), se puede estar muerto en la luz. Porque más allá de que nos *“hayan dormido con todos los cuentos”*, como decía el poeta León Felipe, esta vida no es sueño. A veces es pesadilla.

MI MUÑEQUITA (LA FARSA) de Gabriel Calderón, por Kollossal teatro, con Dahiana Méndez, María Cecilia Cosero, Cecilia Sánchez, Leonardo Pintos, Mateo Chiarino y Leandro Núñez. Vestuario de Ana Semino, iluminación de Pablo Caballero, dirección de Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo. En teatro Circular, sala 2.

ANEXO 3 – Festival de Cantábria, Espanha

<http://www.europapress.es/cultura/noticia-cantabria-munequita-farsa-compania-uruguay-complot-inicia-hoy-ciclo-itinerarte-filmoteca-cantabria-20090706111517.html>

'Mi muñequita (la farsa)' de la compañía uruguaya Complot inicia hoy el ciclo Itinerarte en la Filmoteca de Cantabria

SANTANDER, 6 Jul. (EUROPA PRESS) -

La segunda edición de la muestra de teatro y danza latinoamericano 'Itinerarte' se inicia hoy, a partir de las 22 horas, en la Filmoteca de Cantabria con la puesta en escena de la obra 'Mi muñequita (la farsa)' a cargo de la compañía de Uruguay Complot.

Escrita por Gabriel Calderón y estrenada en 2004 en el Teatro Circular de Montevideo, la obra se convirtió en un acontecimiento que atrajo al público joven durante cuatro años.

A partir de esta obra, Calderón forma junto a Martín Inthauoussú y Mariana Percovich la compañía Complot, con la cual estrenan 20 espectáculos y se convierten en un "referente indiscutible" de la joven escena uruguaya.

Tras su estreno, 'Mi muñequita (la farsa)' se representó los sábados en horario nocturno y permaneció en cartel con gran éxito de público y crítica. En la actualidad, acumula más de 110 funciones y más de nueve mil espectadores.

La obra muestra lo privado a través de una lente deformante, "los secretos sucios de personas condenadas a repetirse". Sumida en la vorágine de un entorno cruel, una niña será, junto a su muñequita, la "nada cándida superviviente de un perverso juego de adultos". Humor, irreverencia y un ritmo trepidante son las herramientas a través de las cuales su autor y director escenifica este texto "feroz con el mundo y la familia".

Mañana, martes, se desarrollará la segunda jornada del ciclo con un programa doble que se iniciará a las 22 horas con la compañía de danza

de Mirella Carbone (Perú) que pondrá en escena la pieza 'Paso doble'. Una hora más tarde le tocará el turno a la compañía Grupo Teatral Bambú (Honduras) con la obra 'Mea Culpa'.

El punto de partida de la coreografía es "el miedo frente a un sistema que nos obliga a despersonalizar las reacciones". Mirella Carbone estudia Danza Clásica, Contemporánea, Teatro del Movimiento y otras disciplinas corporales con maestros de Perú, Alemania, Francia y Ecuador. Ha creado 18 obras de danza y 20 coreografías cortas.

En 1995 funda la Escuela de Danza Pata de Cabra con Rossana Peñaloza y Pachi Valle-Riestra. Actualmente sigue de co-directora y maestra de esta escuela. En marzo de 2003 asume el cargo de directora del Área de Danza y el grupo Andanzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es maestra de danza del Tuc, teatro de la universidad Católica y de la escuela Andanzas. Actualmente se encuentra preparando la futura carrera de Danza y Movimiento para la misma universidad.

Por su parte, 'Mea Culpa', escrita e interpretada por Felipe Acosta con la dirección de Danilo Lagos sintetiza la vida de "miles de hombres y mujeres que se debaten en el fondo del vicio, que ríen y lloran a cada paso; que se burlan, al tiempo que maldicen las causas de su marginación e infortunio, que aman y que odian con intensidad, que esperan y desesperan por una vida mejor".

ANEXO 4 – Festival do Panamá

<http://www.faepanama.org/uruguay08.html>

Teatro Complot

MI MUÑEQUITA (LA FARSA)



CONCEPTO

“**Mi Muñequita- La Farsa**” trata de ser un grito generacional, la desesperación de una generación, que ha nacido muerta, condenada a un solo camino. La terrible necesidad de la libertad que ha sido vedada, niños condenados a repetir y acentuar los errores de sus antecesores. Una niña que actúa en consecuencia de un medio familiar opresivo, librándola de culpas, angel puro que va manchándose al transcurrir la obra, hasta convertirse en el

sucio polvo que la engendró.

CONCEPTO ARTÍSTICO

Uno de los primeros desafíos de esta obra es poder montarla en escena sin acentuar la crueldad que trae el texto. Para ello, el concepto estético manejado, ha apuntado sobre todo a contar la historia a través del humor y el aire naif del cual está teñido el juego escénico. Es así, que una de las mayores dificultades de esta obra, la cual consiste en no caer en un alegato a la violencia indiscriminada, logra superarse, con el juego actoral y estético guiado por un lado totalmente opuesto como lo es el humor. “Una familia como cualquier otra, una niña y su muñeca como cualquier otra.” ¿Como cualquier otra? **Mi Muñequita (La Farsa)** muestra a través de una lente deformante lo privado, los secretos sucios de personas condenadas a repetir sus mismos dolores. La obra plantea esta contradicción desde la irreverencia, desde la ironía y el humor negro, sin tener la última palabra.

econocimientos

Mención Especial del Concurso del Dramaturgia año 2003, organizado por el Instituto Internacional del Teatro

Seis nominaciones a los Premios Florencio temporada 2004, organizado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay:

Mejor espectáculo, dirección, texto de autor nacional, mejor elenco y revelación para: Leandro Nuñez y Cecilia Sánchez

Invitados por el Versus Teatro en Barcelona, España para participar en su programación en marzo del 2008

Reconocimiento por parte de la prensa y del público. En el año 2007 va por su cuarta temporada. Con 3 años en cartel y mas de 15.000 espectadores.

Críticas

Mi muñequita

Gabriel Calderón continúa una línea ascendente en su corta carrera de director y dramaturgo (...) "**Mi muñequita**" (es) una inquietante historia de desazones juveniles, desacomodos emocionales y violencia familiar. No obstante el drama, que subyace inteligentemente en el texto, no es el polo de mayor incidencia. Ese drama se impone sagazmente a través del humor, un humor acerado y a tramos conmocionante, que utiliza la extravagancia y el absurdo como armas de ajustado calibre.

No es casual que Calderón subtitule "la farsa" a este juego marionetesco, en el que una niña variadamente acosada busca sus propios caminos de evasión, en medio de un ametrallamiento doméstico de excentricidades y maldades de grado superlativo. El amor y la solidaridad son las grandes ausencias de una historia en la que el humor negro domina la acción y transforma la requisitoria en un desesperado grito de angustia.

Calderón (apenas 21 años y 3 títulos estrenados) tiene una visión desencantada y feroz de un mundo por el que apenas ha comenzado a transitar. Posiblemente estos furores vayan decantándose en tanto el joven autor encuentre, quizás, sus propios caminos. Por ahora tiene fogosidad y furia y sabe cómo transmitir estos extremos, aunque quizá su mayor mérito deba rastrearse en una puesta en escena que transforma a sus personajes en estas marionetas crueles y frecuentemente agresivas, de insoslayable sentido simbólico.

Yamandú Marichal. Radio Carve y Nuevo Tiempo

“MI MUÑEQUITA”: JÓVENES TALENTOSOS EN ESCENA

Escribe Myriam Caprile

El propio autor se refiere a su pieza como “La Farsa”, algo que marca la tónica en que está contada esta historia, que tiene algún parentesco con temas tratados por la cinematografía, utilizando personajes estereotipados, caricaturescos y plenos en simbologías, para contar los horrores de la condición humana, tomando como centro a una “inocente” niña y su muñeca. Calderón muestra la vida de una familia desde un punto de vista que falsea la realidad. Una muñeca con vida propia se convierte en el “alter ego” de su dueña, una niña que se siente maltratada por su madre, a quien desea matar, y además es asediada por su tío, de quien ella se siente enamorada, compitiendo en la lujuria con su madre. Una familia con muchos secretos, que se van develando, en una especie de juego macabro, donde los espectadores van quedando a la merced de los personajes y volviéndose sus cómplices en violaciones, asesinatos e infidelidades.

ANEXO 5 – Mi Muñequita Brasil – Sinopse e Release

www.mimunequitabrasil.com

Sinopse:

Mi Muñequita é a história de *La Nena*, uma menina que para crescer precisa se libertar da violência de sua família desajustada: *La Madre*, *El Padre* e *El Tío*. Para tanto ela conta com a ajuda de *La Huerfanita*, sua boneca preferida. *El Presentador* é o mestre de cerimônias que nos conduz através desse show de variedades perverso, engraçado e surpreendente. A família de **Mi Muñequita** está no palco para nos divertir com seu drama.

Release:

Entre o drama e a comédia, o espetáculo *Mi Muñequita* conta a história de uma adolescente que usa sua boneca preferida, *La Huerfanita*, para enfrentar e se libertar da violência gerada pela própria família. A menina, chamada na peça de *La Nena*, vive com seus parentes desajustados, *La Madre*, uma mulher frustrada, *El Padre*, um homem ausente e *El Tio*, um senhor rancoroso, em um perverso jogo de adultos que inclui traumas e vinganças.

O enredo apresenta situações grotescas e também muito engraçadas, onde seus personagens cantam e dançam seus risos, dores e amores, no ritmo de um humor quase negro. Com narrativa moderna, a peça conta ainda com *El Presentador*, o mestre de cerimônias que nos conduz no espetáculo.

O texto original, de **Gabriel Calderón**, fez enorme sucesso no Uruguai, onde esteve em cartaz por quatro anos e onde ganhou e foi indicado a vários prêmios por texto, direção e atuação. Esta é a primeira adaptação da obra para a língua portuguesa.

Na versão tupiniquim, traduzida por Esteban Campanela e com direção de Renato Turnes, *Mi Muñequita* ganha novas cenas e improvisos. O tom melodramático, tão comum na estética latina, é o ponto forte desta obra tragicômica. “Optamos também por manter os nomes das personagens em espanhol, que são na verdade arquetípicos,

como *o pai e a mãe*, assim como a trilha sonora, para reforçar o clima latino. Mas inserimos muita coisa, que acabou tornando a adaptação ainda mais engraçada”, afirma Turnes, experiente ator, que pela primeira vez assina a direção de um espetáculo profissional.

O resultado desta montagem é um show de variedades bizarro, *freak-show doméstico*, que mescla inspirações no repertório das TVs sensacionalistas, no mundo cão, no circo e no teatro do melodrama. A TV, o sensacionalismo, assim como a interferência direta do público em um drama privado, influenciaram muito a estrutura da peça.

A peça é repleta de memórias sensoriais latinas, como Almodóvar, as músicas românticas dos anos 70, do figurino desta década, do filme *Cria Cuervos* de Carlos Saura, entre outras referências da infância tanto do diretor como do elenco.

Mi Muñequita é uma obra teatral que faz rir e faz chorar, ou chorar de rir. Com seu excesso de sentimentos desesperados, tragédia e comédia se tornam estilos dramáticos inseparáveis e indistinguíveis.

A montagem deste espetáculo foi viabilizada através do Prêmio Municipal de Incentivo à Cultura da Fundação Franklin Cascaes, em 2008 e circulou pelo estado através do projeto *EmCena Catarina* (SESC/SC) em 2009. Ainda no mesmo ano o espetáculo foi um dos ganhadores do Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura para nova circulação pelo estado. Em 2010, *Mi Muñequita* realizou uma turnê por todo o Brasil através do Palco Giratório, o projeto de itinerância nacional do SESC. Em 2011 participou da primeira edição da Maratona Cultural de Florianópolis e fez curta temporada no Teatro da CAIXA, em Brasília, através do Edital de Ocupação de espaços Culturais da CAIXA. Em 2012 faz, finalmente, curta temporada em Montevidéu, a convite da Companhia Complot e da Sala Verdi, em conjunto com a montagem uruguaia da obra.

ANEXO 6 – Algumas referências de Turnes

A menina do já citado filme *Cria Cuervos*, de Carlos Saura.



A boneca do já citado filme *Casanova*, de Federico Fellini.



Comparação de caracterização entre Mina Mazzinni, e a personagem La Madre, da atriz Milena Moraes, inspirada pela cantora.



ANEXO 7 – Mi Muñequita Brasil – Recepção

Fábio Bruggmann. Diário Catarinense, 22 de novembro de 2008.

No teatro.

Eu não sou Aline Valim, nem tenho o profundo conhecimento acadêmico que ela tem, com sua pós-graduação e seu linguajar da tribo dos que fazem teatro. Do mesmo modo, não sei escrever como os acadêmicos gostariam (igual as traduções de Derrida, Deleuze e companhia,) para fazer uma crítica de teatro condizente com este nome.

Em algumas ocasiões, disse ou escrevi que não gosto de teatro, o que é (eu sei) uma barbaridade. Ao contrário do cinema, onde a tragédia "real" (em tempos de barbárie é preciso grifar o real) poderia ser um incêndio na sala de exibição, o teatro me dá uma angústia constante, como se o tempo todo fosse acontecer uma tragédia. Não aquela implícita em sua dramaturgia, mas a "real", a que me avisa o tempo todo que aquela encenação pode ser trágica, por exemplo, se o ator desmaiar, esquecer o texto, ou o cenário cair na cabeça dele.

Meu problema é não desassociar a encenação do "real", ainda que eu nem saiba ao certo diferenciar realidade da imaginação. Como Kafka, imagino constantemente tragédias, desde garoto, talvez como um modo de me defender delas.

Mas um dia destes, alguém disse que meu problema era ainda não ter visto uma boa peça. Concordei, aparentemente, porque faria diferença minha idiossincrasia com o teatro se a peça fosse boa ou não? Como saber se uma encenação é boa ou não? Que argumentos usar para atacá-la ou defendê-la? Por que eu não acho graça nas pretensas comédias globais enquanto toda a platéia se estrebucha de rir?

Não preciso ser Aline Valim para justificar o gosto por isto ou por aquilo. Sei que gosto é única coisa passível de discussão, ao contrário do ditado popular. Por isso, meus nove leitores diletos, assistam à peça Mi

Muñequita, escrita pelo uruguaio Gabriel Calderón, dirigida pelo Renato Turnes, com Paulo Vasilescu, Milena Moraes, Malcon Bauer, Mônica Siedler, Alvaro Guarnieri e Sabrina Gizela. Se o teatro é o lugar do ator, como afirmava Paulo Autran, talvez eu tenha gostado exatamente porque o elenco me fez perder o medo de que alguma tragédia "real" acontecesse. É no teatro da Ubro, somente neste final de semana.

Diário Catarinense, 22 de novembro de 2008.

A Histórica Família de Mi Muñequita

Por Roney G. Pereira

15 de novembro de 2008.

http://www.aquirola.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=3047

Uma família louca, desestruturada, envolta em traições, disputas por poder e fadada a tragédia. Assim pode-se descrever a estranha e bizarra família retratada no espetáculo *Mi Muñequita*, em cartaz em Florianópolis. É a história de degradação e tragédia do convívio entre quatro paredes.

O espetáculo apresentado até o final de novembro no teatro da U.B.R.O. tem uma produção bastante cuidada em muitos detalhes. Da cenografia de Marcelo Nuernberg Schroeder, a maquiagem de Robson Vieira, aos figurinos de Loli Menezes, tudo costurado pelo experiente ator, em sua estréia como diretor, Renato Turnes, todos os detalhes se encaixam, se cruzam e fazem um grande visual.

Somados ao visual, que lembra antigos espetáculos de teatro de revista, um elenco preciso, bem ensaiado e forte em sua cumplicidade em cena, conta a história de *Nena* (Monica Siedler), uma garota que não cresceu nos padrões familiares convencionais e busca a liberdade e felicidade de alguém que não vive, apenas existe. Uma garota que não pode morrer pois nunca se sentiu viva.

A peça escrita pelo uruguaio Gabriel Calderón, é sucesso em seu país há alguns anos. Nesta primeira montagem brasileira, a ótima tradução ficou

a cargo do também uruguaio, radicado em Florianópolis, Esteban Campanella, com adaptações feitas pela produção do espetáculo, com toques regionalistas. Os nomes dos personagens, assim como alguns trechos da trama foram mantidos no idioma original, dando um ar ainda mais cômico a versão nacional. Um dos destaques são os acessos de histeria de *La Madre*, interpretada por Milena Moraes, com seu espanhol impecável, que passa de um idioma a outro instantaneamente deixando o espectador tonto de tanto rir.

Nena e sua boneca *Huerfanita* (órfãzinha no espanhol) são confidentes e amigas, parceiras nos dramas e nas tramas. *Huerfanita* (Sabrina Gizela) é o lado obscuro e vil da doce Nena que sofre a pressão e os abusos familiares, ela é o alter-ego da garota que se sente órfã em uma família que não é presente como gostaria. A presença da família chega até Nena através de abusos, pressões e recriminações. Vale ressaltar o brilhante desempenho de Sabrina Gizela, como a boneca *Huerfanita*, que ao abrir de cortinas deixa o espectador em dúvida se ali está realmente uma boneca em tamanho natural ou uma ótima atriz.

As figuras masculinas da família, *El Padre* e *El Tio*, respectivamente Alvaro Guarnieri e Malcon Bauer, são tipos distintos e ao mesmo tempo parecidos. Os dois são tipos egoístas, machistas e grosseiros com seus desejos e prazeres na vida. Enquanto um abusa de Nena o outro a ignora causando na garota igual decepção e tristeza.

A história de Nena e sua família, narrada por *El Presentador*, interpretado por Paulo Vasilescu em grande atuação, tem momentos trágicos e cômicos, entremeados por músicas melosas e cafonas dando um toque de dramalhão esquizofrênico às trágicas e hilárias situações em cena. Entre *Amada Amante* (Roberto Carlos), e *Por Qué Te Vas* (José Luis Perales), *Mi Muñequita* é um show de variedades onde tudo pode acontecer e onde o riso acontece naturalmente nas surpresas que podem vir a qualquer momento. Um espetáculo que diverte sem fazer qualquer esforço.

ANEXO 8 — Mi Muñequita Brasil —
Clipping

PONTE CULTURAL APRESENTA
DE GABRIEL CALDERÓN

ingressos
na
bilheteria

MI MUÑEQUITA

23 A 25 DE JANEIRO — SEX A DOM
AS 21H NO TAC — CENTRO

COM: ALVARO GUARNIERI — MALCON BAUER — MILENA MORAES — MONICA SIEDLER —
PAULO VASILESCU — SABRINA GIZELA DIREÇÃO: RENATO TURNES PRODUÇÃO: RENATO CRISTOFOLETTI

INFORMAÇÕES: WWW.MMUÑEQUITA.BLOGSPOT.COM — MMUÑEQUITA@GMAIL.COM — 48. 32244379



**CAIXA
CULTURAL**

apresenta

**UMA MAÇÃ PODRE ESTRAGA
TODAS AS OUTRAS**

ALVARO GUARNIERI LARA MATOS MALCON BAUER MILENA MORAES MONICA SIEDLER RENATO TURNES



DE GABRIEL
CALDERÓN



Produção:
**MILENA
MORAES**

Direção:
**RENATO
TURNES**

MIMUNEQUITA



Teatro da CAIXA | CAIXA Cultural Brasília
De 2 a 4 de Dezembro Sex. e Sab.:20h / Dom:19h
INFORMAÇÕES: 61 3206-9448 | 61 3206-6456 - caixacultural.df@caixa.gov.br
www.caixa.gov.br/caixacultural / www.mimunequitabrasil.com

14

CLASSIFICAÇÃO:
NÃO RECOMENDADO PARA
MENORES DE 14 ANOS



APOIO



PATROCÍNIO



Mis muñequitas

de Gabriel Calderón

VERSIÓN URUGUAYA

DIRECCIÓN
PERDOMO / CALDERÓN

17 de AGOSTO
DOBLE FUNCIÓN

VERSIÓN BRASILEIRA

DIRECCIÓN
RENATO TURNES

11 y 12 de AGOSTO

SALA VERDI

SORIANO 914 · TEL: 2901 7453

Complot anuncia la reposición de Mi muñequita-la farsa de Gabriel Calderón, provocada por la visita a Uruguay de la versión brasileira, de gran suceso en su país, realizada por la compañía La Vaca de Florianópolis.



atrasado da festa e da Orlada (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). "A gente não tem tempo de fazer nada", diz o tipo de rapaz que vive no principal ponto da Flanópolis, próximo aos seus amigos e de restaurantes, sempre com um novo ato de desobediência: homofobia, heterofobia, etc. E os outros principalmente os que fazem parte do movimento gay, que se chamam "os trabalhadores", explica Milton Lima, de *Homofobia: Arte e Retardamento*, que produz e transmite o segundo o primeiro, é difícil de seguir a história para lá e a história para cá, mas o que é importante é a busca de reconhecimento, de linguagem, e a identificação que a gente consegue. Não para os grupos daqui", diz. A segunda circulação vai levando o show no futuro após cada das apresentações em Brasília, por exemplo, em qual cidade que tenha vindo o grupo em Brasília, em São Paulo. Lá os dois grupos vão se encontrar e de repente, quando não se viajam, mas se encontram os pontos.

Também no mês de agosto, o elenco do espetáculo "Mi Muñequita", sob direção de Renato Turnes, realizou um projeto de longa data. Em contato com o autor da peça, o uruguaio Gabriel Calderón, desde o início do trabalho com o texto, o grupo finalmente conseguiu realizar um encontro em Montevideu entre a sua montagem e a da companhia de Calderón. "Foi um processo natural, a gente estava há muito tempo querendo fazer essa viagem, ver de perto o trabalho de Calderón e a obra de Aguirre", diz

O grupo já havia tentado realizar a viagem no ano passado, mas não veio devido por questões financeiras e logísticas. Este ano veio mais com convites e eles foram atrás de eventos nacionais — onde ficaram com o espetáculo — e de apoio local, como a Prefeitura de São Paulo e a Fundação Franklin Cascaes na forma de um convite para o festival anual de Azevedo. “Tudo muito difícil de se realizar, mas a gente tinha certeza de que a gente ia conseguir fazer porque é um projeto legal, de intercâmbio. Eu não tenho nenhuma notícia de que o grupo não vai. É só esperar a confirmação da viagem”, afirma o diretor. No fim, a equipe planeja a viagem do próprio bolso e foi.

As apresentações foram um sucesso de público, aplaudidas de pé. O novo espetáculo de *de e Milena Moraes*, “*Kassandra*”, do autor português Sérgio Blanco foi dirigido por Paulo Sérgio de Almeida e foi o primeiro a ser apresentado nessa ocasião com o tema do teatro contemporâneo de Montevideo. “É importante porque são projetos que trazem contextos, enriquecimento. Faz a gente trazer novidade, ideias novas. Não há na cidade e no Estado uma produção para esse tipo de intercâmbio”, afirma Carlos de Almeida, diretor de arte da companhia e criador do Palco Circo do Sesi em 2010, e chefe técnico atualizado por Santa Catarina.



Turner. Dinheiro do próprio bolso para ir ao Uruguai

ESPECTÁCULO EMB

Estreno. Ya está en DVD "Jane Eyre", con Fassbender y Mia Wasikowska

La historia sigue, con algunas variaciones interesantes, el original de Bronzi: Jane (Wasikowska) abandona el rígido entrenamiento en el que padeció su infancia para ir a trabajar como periodista en una revista anticomunista. Los amigos de Bronzi, enigmático aristócrata Rochester (Eustachy), Pier (Quincey) no hayen leído el libro y no quieren creer en las versiones de la anticomunista. Los amigos de Bronzi, enigmático aristócrata Rochester (Eustachy), Pier (Quincey) no hayen leído el libro y no quieren creer en las versiones de la anticomunista. Los amigos de Bronzi, enigmático aristócrata Rochester (Eustachy), Pier (Quincey) no hayen leído el libro y no quieren creer en las versiones de la anticomunista.

Antes, la creciente tensión sexual entre el dueño de casa y su empleada, que genera un par de giros dramáticos en sus tramos finales.

El director Fukunaga, que antes fue fotógrafo y ha hecho algunos cortos, debutó en el cine con *Monteropoli* (2009), una reproducción mexicana/estadounidense sobre el muy vigente tema de la inmigración ilegal. De ese ejercicio previo de "atención social" saltó a esta adaptación literaria para la cual eligió el relato de la inmigración ilegal de coproducción de la BBC: no es difícil detectar el sello de esa cadena británica en el previsible despliegue de locaciones muy británicas, vestuario de época y un elenco secundario donde abunda la comprensión de los hechos.

Pero juguemos a las odiosas comparaciones. Cualquier posible nueva versión de *Joan* hoy tiene como ejemplos a *Imitator* a la sugestiva entrega de 1943 (titulada en castellano *Alma rebelde*), nominalmente dirigida por Robert Stevenson pero en cuya oscura atmósfera no resultaba difícil detectar la mano directoriz de su protagonista Orson Welles (Juan Fontaine en *Joan*), o la espléndida miniserie de la propia BBC del 2006, que contaba con la ventaja de la duración: en 202 minutos de narración televisiva se puede ha-

Pareja. *Interpretes de hoy (Fian-*

Fukunaga no dispone de 202 minutos sino de 120 para proporcionar su variante, y logra un digno puesto medio, comparable acaso al telefilme que Delbert Mann dirigió en 1970, con George C. Scott y Savannah York en las papeles principales. Lo que consigue es una síntesis elegante y bien ac-



perdurable historia de amor.

tuada, quizás un poco demasiado "luminosa", bien defendida en todo caso por sus dos actores; Misa Wasikowska se confina luego de *En Terapia* y *Alicia en el País de las Maravillas* como una joven interesante, y Michael Fassbender vuelve a demostrar que ningún papel se le resiste. Es probablemente el mejor actor angloparlante de hoy.

■ Esta noche se presenta el grupo La Vaca de Brasil

at 1000 cm in the IR. Methyl on the

En Hoy en la Sala Verdi se da la primera función de una experiencia escénica singular. Se trata de la obra "El mundo de Gabriel Calderón," que será interpretada por un elenco brasileño y otro uruguayo. Hoy y mañana a las 21 horas se presentará la versión bilingüe, realizada por la compañía La Vaca, de Florianópolis, que por primera vez se presenta en Uruguay.

La acción extranjera, dirigida por Renato Nunes (con traducción del uruguayo residente en Brasil Esteban Campanha), ha realizado por cinco regiones de Brasil, desde Río Grande del Sur al estado de Amazonas. El elenco lo componen Azeiza, con Berta, y Mílennia Moraes, Mônica Stiller y el propio director.

El viernes 17 se verá la versión uruguaya en doble función a las 19 y a las 22 horas. En clave de farsa, la obra trata sobre las relaciones de una familia destruchada. La cita es en Soriano 914, y las entradas valen \$ 200. Se pueden comprar en la sala y Red UTS. Hay un abono para las dos versiones por \$ 300.



Pareja. *Intérpretes de hoy (Fischendorf, Wasilkowska) para una perdurable historia de amor.*

El otro extremo (la *Jane Eyre* a evitar) era el ejemplo propuesto por Franco Zeffirelli en 1966, con Charlotte Gainsbourg como Jane y el absurdo William Hurt como Rochester: el actor transmitía su abulia a todo el proyecto. Quedaba en pie, por supuesto, el ojo del director

Fukunaga no dispone de 202 minutos sino de 120 para proporcionar su variante, y logra un digno puesto medio, comparable acaso al telefilm que Delbert Mann dirigió en 1970, con George C. Scott y Savannah York en las papeles principales. Lo que consigue es una síntesis elegante y bien ac-

tunda, quizás un poco demasiado "luminosa", bien defendida en todo caso por sus dos actores; Mia Wasikowska se confirma luego de *En Jeremia* y Alicia en el País de las Maravillas como una joven interesante, y Michael Fassbender vuelve a demostrar que ningún papel se le resiste: es probablemente el mejor actor angloparlante de hoy.

Montevideu

HORA SC 13/08/2012

O espetáculo catarinense *Mi Muñequita*, dirigido por Renato Turnes e que muito difundiu a produção teatral do nosso Estado pelo Brasil, está em Montevideu. A equipe do espetáculo faz duas apresentações na capital uruguaia, em um dos mais conceituados teatros do país vizinho, a Sala Verdi.

Ó ilhó lhó...

FOTOS REPRODUÇÃO



8



MARCOS ESPÍNDOLA

Variedades

SEXTA-FEIRA, 7/11/2008 | DIÁRIO CATARINENSE

marcos.espindola@diario.com.br
07 2256-2211
www.diario.com/montevideu

contracapa

Juntos se a turma da Ponte Cultura (dele-se 'Intiro de Quinto) com outros membros do teatro underground da Ilhé e acabou que entrará, no palco da Capital, a adaptação de um sucesso dos mais rentáveis na cena humorística lá no Uruguai: *Mi Muñequita*, montagem de Gabriel Cárdenas, montagem de Renato Turnes da Direção e um elenco que só de imaginar já dá vontade de rir: Juliana Moraes, Malcom Bauer, Monica Medler, Paulo Vasilica, Sabrina Góes e Alvaro Guimarães. É a história de uma família disfuncional, onde o filho (Vilma Góes) conta com a ajuda da boneca "quase-morta" (*Mi Muñequita*) para se ver livre de toda aquela loucura. Só o anúncio da montagem há alguns meses gerou intensa expectativa. Agora falta pouco. *Mi Muñequita* estreia no dia 14 e segue até o dia 23 de novembro de sexta a domingo, às 21h, o Teatro da Ufrs. Mais informações em www.mimuniquita.blogspot.com.

CLIQUE NA CAPA, INSCRIÇÃO



Foto: D. Silva

Sexta-feira

Piur.

GRANDE FLORIANÓPOLIS - 14 DE NOVEMBRO DE 2008 www.ricss.com.br

Estréia. "Mi Muñequita", uma adaptação do texto do uruguaio Gabriel Calderón

Drama com humor negro

DARIENE PASTERNAK
pasternak@ricssbodoa.com.br

Entre o drama, a comédia e a farsa, o espetáculo "Mi Muñequita" ("Minha Bonequinha") estréia hoje no palco do Teatro da Ubro, na Capital. A peça conta a história de uma adolescente, *La Nena*, que usa sua boneca preferida, *La Huerfanita*, para enfrentar e se libertar da violência familiar, encarnada em seus parentes desajustados, *La Madre*, uma mulher frustrada, *El Padre*, um homem ausente e *El Tío*, um senhor rancoroso.

Em meio a tantos casos de violência doméstica que massacraram o espectador brasileiro nos últimos meses, a montagem desconstrói essa situação de forma particular: seus personagens cantam e dançam seus rios, dores e amores, no ritmo de um humor quase negro.

"Transforma o drama íntimo e particular de *La Nena* em um espetáculo. É engraçado, mas é um rio meio nervoso, patético", define Renato Turnes, ator que estréia na direção de uma peça profissional.

O texto original, do uruguaio Gabriel Calderón, faz sucesso naquele país há seis anos, onde ganhou prêmios por texto, direção

e atuação. É a primeira vez que a obra é adaptada para a língua portuguesa. Na versão que será apresentada a partir de hoje, "Mi Muñequita" ganha novas cenas e improvisos, mas os nomes das personagens são mantidos.

Com uma narrativa moderna, a peça conta ainda com *El Presentador*, o mestre de cerimônias que conduz o espetáculo num estilo teatro de variedades, onde shows, coreografias e inclusive programas estilo jornalístico-policial e de audição são apresentados no percurso.

Esta primeira temporada no Teatro da Ubro é subsidiada pelo Prêmio Municipal de Incentivo à Cultura, da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFPC). Por esse motivo, os ingressos são vendidos ao preço promocional de R\$ 10. Na volta da temporada, em janeiro, custarão R\$ 30.

FICHA TÉCNICA

- Direção: Renato Turnes
- Elenco: Alvaro Guarnieri, Matson Gasser, Mirna Morais, Monica Siedler, Paulo Vasconcelos e Sabrina Glória
- Cenografia: Marcelo Nienberg Schneider
- Produção Executiva: Renato Cristófoli
- Direção de Arte e Figurino: Lúli Almeida
- Iluminação: Daniel Oliveira e Renato Turnes
- Trilha Sonora: Renato Turnes
- Criação da Trilha Original, Arranjos e Preparação Vocal: Javier Venegas



Aboardagem. Personagens cantam e dançam seus rios, dores e amores

SERVIÇO

- O quê: Espetáculo "Mi Muñequita"
- Quando: 14, 15, 16/11 e 21, 22 e 23/11, às 21h
- Onde: Teatro da Ubro, academia da rua Pedro Soares, 15, Centro, tel.: 3332-0529
- Quanto: R\$ 10, R\$ 5 (meia)



DIVERSÃO E ENTRETENIMENTO PARA TODA A FAMÍLIA.

DE SEGUNDA A SEXTA, ÀS 15H30.
TV ABERTA CANAL 4 - TVA CANAL 8 - NET CANAL 8.



ANexo/Teatro

Perversos, mas cômicos

"MI MUÑEQUITA" INVESTE NUM JOGO DURO E CHEIO DE TRAUMAS, NA CAPITAL

JÉFERSON LIMA

jeferson.lima@an.com.br

Venha, você vai assistir a um espetáculo perverso e engraçado. Perverso porque é a história de La Nena, uma menina que sofre a violência de uma família desajustada. Engraçado porque o texto é apresentado como um show de variedades. O convite é de Renato Tornos, diretor de "Mi Muñequita", com estreia hoje, às 21 horas, no Teatro da Ufrn, em Florianópolis.

Sucesso há seis anos no Uruguai, o texto do jovem dramaturgo e diretor uruguaio Gabriel Calderón, 25 anos, é originalmente apresentado pelo autor como um farça. A peça ganhou uma versão brasileira com quadros musicais, de dança, humor e entrevistas.

Os personagens não possuem nomes e são denominados de La Madre, El Padre e El Tío. Para se libertar desta família tirana e crescer, a menina La Nena,

vivida por Monica Siedler, conta com a ajuda de La Huerfanita, sua boneca preferida, interpretada por Sabrina Gisela.

No enredo, há um jogo duro, insensível e desumano, com traumas e vinganças. La Madre (Milena Moraes) é uma mulher frustrada. El Padre (Alvaro Guarienti), um homem ausente, e El Tío (Malcom Bauer), um sujeito narcótico.

Na próxima semana, Calderón estará em Florianópolis para assistir à montagem catarinense. Calderón escreveu "Mi Muñequita" aos 18 anos. É um dramaturgo promissor e já produziu outros textos para o teatro. A peça do diretor uruguaio chegou ao Brasil pelas mãos da atriz Milena Moraes, que assistiu à montagem em Buenos Aires e convidou Renato para a direção. Atoz experiente, diretor de cinema e professor de teatro, Renato considera "Mi Muñequita" a sua estreia profissional como diretor de palco.

O texto foi convertido para o português por Esteban Campanella. A proposta de montagem foi

inscrita e aprovada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

A adaptação do texto teve algumas influências. Entre elas, o caso da menina Isabela Nardoni, que foi atirada do sexto andar de um prédio pelo pai e a madrastra. Foram adicionadas também memórias sensoriais latinas, como Almodóvar, as músicas românticas dos anos 70, do figurino de época, do filme "Cria Corvo" de Carlos Saura, entre outras referências da infância do elenco.

AN.com.br

Assista ao trailer de "Mi Muñequita" em www.an.com.br.

O QUE: estreia e temporada de "Mi Muñequita".

QUANDO: hoje, amanhã e domingo, às 21 horas, a partir de 21, 22, 23, 24 e 25 horas.

ONDE: Teatro da Ufrn.

Elenco: de Milena Moraes, El Padre, El Tío, El Tío, El Tío, El Tío.

QUANTO: ingressos a R\$ 10 e R\$ 5 (Estudantes e maiores de 60 anos).

INFORMAÇÕES: www.mimunequita.org.br



PERSONAGEM

La Huerfanita é a boneca de La Nena

Variedades

SEXTA-FEIRA, 14 DE NOVEMBRO DE 2008

DIÁRIO CATAPINENSE

Editor: DUYLA REZENDE ☎ 3235-3599

Subeditora: Márcia Paoli e Hélvia Rauter ☎ 3235-3595 variedades@diario.com.br

Gratia
LANÇAMENTO (ACORRUBI)
Após 2 meses, 17 mil, em, distribuição, países, lançamento de, novo, livro, novo, nome, por, dia, 100, livro, nome, novo, nome
(11) 3402-0313
www.gratia.com.br



Versão castanense, com texto do jovem uruguaio Gabriel Calderón, tem direção de Renato Turnes

Séria bizarrice

Mi Muñequita, peça que teve grande sucesso no Uruguai, entra em cartaz hoje, no Teatro da Ubro, em Florianópolis

JEFFERSON LIMA

Venha, você vai assistir a um espetáculo perverso e engraçado. Perverso porque é a história de La Nena, uma menina que sofre a violência de uma família desajustada.

Engraçado porque o texto é apresentado como um show de variedades. O comêdico é de Renato Turnes, diretor de *Mi Muñequita*, com estreia hoje, às 21h, no Teatro da Ubro, em Florianópolis.

Sucesso há seis anos no Uruguai, o texto do jovem dramaturgo e diretor uruguaio Gabriel Calderón, 25 anos, é originalmente apresentado pelo autor como um farra e ganhou uma versão brasileira em tom de ironia, com quatro musicais,

Serviço

Quando: hoje, amanhã e domingo
Horário: sempre às 21h
Local: Teatro da Ubro, na Escadaria da Rua Pedro Soares, 11, Centro, Capital
Ingressos: R\$ 10 (meia) e R\$ 5 (crianças)

direção e música de 60 anos)
Informações: www.mimunequita.blogspot.com
Assista ao teaser em <http://www.youtube.com/watch?v=7dgdq1tjps>

de dança, humor e entrevistas, conduzidas pelo ator Paulo Vialencu, o El Presentador, mestre de cerimônias do espetáculo ao mesmo tempo cômico, bizarro e cruel.

Os personagens não possuem nomes e são denominados de La Madre, El Padre e El Tío. Para se libertar desta família trista e crescer, a menina La Nena, vivida por Mónica Sindler, conta com a ajuda de La Huasteca, sua boneca preferida, interpretada por Sabrina Giorla. Se fosse para classificar, Renato diria

que se trata de uma tragicomédia, "porque há momentos na peça em que a barra pesa". Há um jogo duro, insuportável, e desumano, com traumas e vinganças. La Madre (Mileva Moreno) é uma mulher frustrada. El Padre (Alvaro Guarnieri), um homem autista, e El Tío (Márcio Bauer), um sujeito zancoroso. Durante esta semana, Calderón está apresentando a sua montagem em Madrid e, na próxima semana, vem a Florianópolis para assistir à montagem castanense. Calderón escreveu *Mi Muñequita* aos 18

anos. É um dramaturgo promissor e já produziu outros textos para teatro.

A peça do premiado diretor uruguaio chegou ao Brasil pelas mãos da atriz Milena Moraes, que assistiu à montagem em Buenos Aires e convidou Renato para a direção. Aor experiente de cinema e teatro, diretor de curtas e professor de Teatro, Renato considera *Mi Muñequita* a sua estreia profissional como diretor de palco.

O texto foi convertido para o português por Fabiana Campagnolo. A proposta de montagem foi inscrita e aprovada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

Quando Milena e Renato escreveram o projeto, estavam no ar o caso da menina Isabela Nardoni, atirada do varão andar de prédio onde morava em São Paulo. De certa forma, o caso influenciou na adaptação do texto, pelo show emocionalista do drama de uma família exibido em rede nacional.

A adaptação foram adicionados memórias sensoriais latinas, como Almôndegas, as musicas românticas dos anos 1970, do figurino de época, do filme *Cruz Curioso* de Carlos Saura, entre outras referências da cultura, tanto do diretor como do elenco, conduzido pela direção de arte e figurinos de Leli Menezes e pela criação de trilha original, arranjos e preparação vocal de Janete Vargas.

A NOTÍCIA

3/SEXTA-FEIRA, 5 DE MARÇO DE 2010

ANexo/Teatro

Risos e drama de "Mi Muñequita"

EDS REVILGACÃO



TON
Espetáculo teatralístico foi adaptado pela primeira vez ao português de texto do autor uruguaio Gabriel Calderón

A APRESENTAÇÃO SERÁ HOJE EM JOINVILLE E DOMINGO EM SÃO CHICO

Se alguém duvida que é possível extrair da dor mais profunda um riso de escarcho, assista ao espetáculo "Mi Muñequita", um exercício obrigatório para quem pouco sabe da comédia humana. Em cartaz hoje em Joinville na Sociedade Harmonia-Lyra e domingo em São Francisco do Sul, o espetáculo dirigido por Renato Turnes é a primeira adaptação ao português do texto de Gabriel Calderón, autor uruguaio que ganhou vários prêmios, e foi traduzido por Iateban Campanha.

Al público, tudo parece muito engraçado no começo. Do sensacionalismo do apresentador ao tom inocente de La Nena, a sensação é de se caminhar em direção ao desfecho de um *freak show*. Na estética da peça, do palco à trilha sonora se percebem as influências do cineasta Pedro Almodóvar, e o figurino acrescenta um toque nostálgico. Entre amores demais e de menos, a boneca se destaca como uma observadora, confiante e sabedora de uma menina.

Para conhecer os segredos dessa família, só mesmo assistindo, já que revela aos três todo o charme da montagem extremamente original. A partir de abril, "Mi Muñequita" começa a sua turnê pelo Brasil por meio do Palco Ciratório, o projeto de itinerância nacional do Sesc.

! Com o ritmo de um freak show, peça toca em mazelas e sabe fazer rir

Numa família desajustada, uma adolescente - "La Nena" - não larga sua boneca predileta, "La Huerfanita". A boneca é seu porto seguro entre os problemas familiares e os segredos grotescos que ela guarda. La Madre, a mãe, é uma mulher frustrada; El Padre, o pai, é totalmente ausente; e El Tío, irmão do pai, vive à espreita dessa família com todo o seu rancor e perversidade. Para conduzir o público e os personagens a um verdadeiro precipício emocional. El Presentado, uma espécie de *showman*, conduz como um mestre de cerimônias para o caminho de mentiras e verdades dessa família.

+ O QUE: peça "Mi Muñequita". QUANDO: hoje, às 21 horas. ONDE: Sociedade Harmonia-Lyra, rua 15 de Novembro, 485, Joinville. QUANTO: ingresso a R\$ 40 e R\$ 20 (estudantes, idosos e para quem levar um prato de alimento). A venda no Joinville e duas horas antes na bilheteria do teatro.

O QUE: peça "Mi Muñequita". QUANDO: domingo, às 19h30. ONDE: teatro 15 de Novembro, São Francisco do Sul. QUANTO: ingresso a R\$ 40 e R\$ 20 (estudantes, idosos e para quem levar um prato de alimento). A venda no Joinville e a partir de duas horas antes na bilheteria do teatro.

ANexo/Cultura

CIC pronto só em dezembro

JACQUELINE HENSEN
FLORIANÓPOLIS

Pela terceira vez, mudou a data da reabertura do Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis, que só deve reabrir com toda sua estrutura funcionando no final deste ano. Criado em R\$ 7,5 milhões, o projeto de revitalização do maior centro cultural público do Estado foi lançado em fevereiro de 2009, com um prazo para a volta das oficinas, espetáculos no Teatro Ademir Rosa e a sala de cinema estipulado para o final do ano. O cronograma não foi cumprido, e a nova previsão passou para março de 2010, quando as obras de co-

bertura do prédio deveriam estar concluídas. Mas uma vez, não se conseguiu cumprir a promessa.

No final do ano passado, o diretor de patrimônio da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), disse que as principais atividades do CIC voltariam a funcionar em julho. Agora, a promessa é para mais tarde.

O Teatro Ademir Rosa, considerando um dos mais importantes e disputados espaços culturais da Capital, só deverá reabrir mesmo em meados de dezembro. O cinema poderá voltar a funcionar em junho. "Isso se a licitação, que será lançada no próximo dia 10,

não sofrer nenhuma contestação na licitação", alerta Filipouski.

A diretora da Fundação Catarinense de Cultura, Anita Pires, disse que o ritmo das obras está normal e que o governo está reafirmando todos os esforços para concluir a obra no menor espaço de tempo possível. Ao longo dos últimos anos muitas paredes e divisórias foram instaladas no prédio e tiveram de ser derrubadas pois um dos objetivos da obra, além de corrigir problemas estruturais é fazer com que o CIC volte ao seu projeto original, de 1982, com alguns ajustes. Depois, foram refeitas as redes elétrica e hidráulica, etapa que tem 90% do trabalho concluído.



EM OBRAS

Operário trabalha num espaço do Centro Integrado de Cultura, na Capital